RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

10

OTTOBRE

1954

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO-ROMA

Direttore responsabile: LUIGI CHIARINI — *Segretario di redazione*: MARCO CHIARINI — *Direzione*: Roma, Via Panama n. 87, Tel. 86.55.55 — *Redazione*: Casa Editrice FRATELLI BOCCA, Roma, Via Quintino Sella n. 67-69, Tel. 48.42.72 - 47.49.04 — *Amministrazione*: Casa Editrice FRATELLI BOCCA, Via Visconti di Modrone 27, Milano, Tel. 70.12.30 — La rivista ha periodicità mensile ed esce nella prima decade di ogni mese — Abbonamento per l'Italia L. 3.500, per l'estero L. 4.000 — Un fascicolo separato L. 350 — Gli abbonati hanno diritto allo sconto del 20 % sulla collana « Studi e testi » pubblicata dalla stessa rivista — I manoscritti non si restituiscono — Spedizione in abbonamento postale Gruppo 3°

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno III - Numero 10 - Ottobre 1954

Sommario

EDITORIALE:

LUIGI CHIARINI: *A proposito di un dibattito sul cinema sovietico.*

SAGGI:

CLAUDIO GORLIER: *Dylan Thomas e il cinema.*

VITTORIO STELLA: *Cinema: arte ed educazione.*

NOTE:

GUIDO GEROSA: *Il cinema e la cultura americana.*

LETTERE AL DIRETTORE:

FERRUCCIO GIACANELLI: *Polemica sul film popolare.*

LIBERO SOLAROLI: *Consigli all'on. Ponti.*

TESTIMONIANZE:

FRANCESCO BOLZONI: *Un ritratto di Antonioni.*

I LIBRI:

VITTORIO STELLA: *Il mito di Chaplin.*

I FILM:

VITO PANDOLFI: *La grande svolta - Da qui all'eternità.*

MISCELLANEA (P. J.)

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO - ROMA

A proposito di un dibattito sul cinema sovietico

La nuova rivista Cinema Sovietico *ha aperto un dibattito, nel suo primo numero, sui vari problemi della cinematografia nell'U.R.S.S. e sui suoi rapporti con quella italiana, formulando, come linea di orientamento, un preciso questionario* (1).

Fra le domande mi interessano particolarmente quelle che presentano una problematica storicamente e criticamente importante e dànno la possibilità di rispondere con cognizione di causa anche a chi, come noi italiani, non ha una conoscenza ampia e diretta del fim sovietico e di quella organizzazione cinematografica. Se a suo tempo non mi fosse stato negato dalle nostre autorità il passaporto per un innocente viaggio culturale nell'U.R.S.S., oggi probabilmente sarei in grado di esaminare tutte le questioni con la stessa franchezza che richiede, però, una precisa informazione.

Che il film sovietico e, in misura assai maggiore, la cultura

(1) 1° Quale peso ha avuto la sia pure limitata conoscenza della cultura cinematografica sovietica sulla nostra cinematografia? 2° Crede che, pur nella diversità dei singoli risultati artistici, esista una continuità tematica e stilistica fra il cinema sovietico muto e sonoro? 3° Che cosa pensa della funzione attribuita alla sceneggiatura nella realizzazione dei film e dei rapporti fra testo letterario e opera filmica nel cinema sovietico? 4° Qual'è la sua opinione sul sistema Sovcolor e, in generale, sull'impiego del colore nel film sovietico? 5° Che ne pensa del documentario sovietico e del rapporto fra cinema documentario e film a soggetto? 6° Qual'è la sua opinione sul cinema didattico e per ragazzi e sui rapporti fra cinema e scuola nell'U.R.S.S.? 7° Che cosa pensa del livello artistico e professionale dell'attore sovietico? 8° Qual'è la sua opinione sull'organizzazione cinematografica dell'Unione sovietica? 9° Che cosa pensa delle discussioni sull'arte svoltesi in U.R.S.S. negli ultimi anni e della produzione più recente? 10° Ritiene che un colloquio più aperto e continuo tra il cinema italiano e il cinema sovietico (da un più intenso intercambio di film all'incontro fra cineasti dei due paesi, dallo scambio di pubblicazioni alla organizzazione di coproduzioni) possa essere proficuo per la nostra cinematografia?

cinematografica (durante il ventennio fascista, come oggi, avevano più facilità di circolazione i libri teorici delle opere d'arte) abbiano avuto un'influenza da noi, non sembra si possa mettere in dubbio. La cultura cinematografica italiana, di cui la rivista Bianco e Nero *è stata autorevole espressione, si enucleava attorno al Centro Sperimentale di Cinematografia che raccoglieva nei suoi corsi le forze giovanili più vive: De Santis, Antonioni, Germi, Zampa, Lizzani e molti altri che ne furono allievi. Il Centro non solo sorse sull'esempio e l'esperienza, per quello che se ne poteva sapere, della Scuola di Mosca, ma adottò per lo studio, tra le altre opere teoriche, quelle fondamentali di Eisenstein e Pudovkin, nonché taluni dei grandi film sovietici, come* La corazzata Potiomkin, Tempeste sull'Asia, Verso la vita, *che conservava nella sua cineteca. E ciò non per compiere opera di sedizione o anche di propaganda, come qualche untorello da sagrestia ha recentemente asserito, ma perché la cultura e l'arte del film avevano raggiunto nell'Unione sovietica un altissimo livello da cui non poteva prescindere un insegnamento condotto con serietà di intenti. Tanto è vero che nessun cordone sanitario poteva impedire alle idee e alle suggestioni che provenivano dal grande paese socialista di diffondersi anche da noi. Che dei giovani, poi, traessero anche conseguenze di ordine politico da un siffatto studio di carattere artistico, questo è argomento che meriterebbe altro discorso. Qui basterà osservare quanto grande sia la forza dell'arte e della cultura quando sono la libera espressione di un'esigenza critica e di un'idea e un sentimento sinceramente vissuti. Gli allievi del Centro avevano una pietra di paragone nei bolsi e retorici film fascisti.*

Come mai oggi l'influenza dei film e della cultura cinematografica sovietica non è così sensibile da noi come è stata venti anni fa? Se i rapporti culturali fra i due paesi non sono liberi come dovrebbero essere, pur tuttavia non si può dire che le condizioni siano peggiorate rispetto a quelle del periodo fascista. La risposta a una simile domanda non è, dunque, semplice ed implica diversi e complessi motivi dei quali accennerò qui ai più importanti.

Innanzitutto il cammino percorso dall'Unione sovietica sulla strada del socialismo, per cui quel cinema, dalla esaltazione della lotta rivoluzionaria e dalla critica violenta nei confronti della borghesia, è passato alla illustrazione ed alla celebrazione degli

aspetti della società attuale, dei suoi massimi costruttori e delle grandi figure della storia alle quali è legato l'avanzamento civile di quel popolo. (I film sulla grande 'guerra patriottica', naturalmente, vanno considerati a parte in quanto rispondono alle particolari esigenze di un paese che ha eroicamente difeso la propria libertà e conquistato col sangue una strepitosa vittoria).

In questo passaggio, coincidente grosso modo con quello del cinema muto al sonoro, pur nella fondamentale continuità del clima politico e delle tradizioni artistiche, c'è stata senza dubbio una variazione di temi e di stile (il sonoro già di per se stesso ha inciso ovunque sul linguaggio), e ciò non deve stupire.

Inoltre il nuovo cinema è in parte ostico alla comprensione del mondo «occidentale» perché fondato più sugli aspetti peculiari di una società totalmente diversa dalla nostra che sui comuni valori umani, come invece era nella fase di lotta e di critica.

E' certo, però, che in rari casi esso ha saputo superare le esigenze, per così dire, interne e mai, forse, ancora, attingere quell'eccellenza che fu appunto di alcune classiche opere del muto. Solo con l'ultimo film di Pudovkin, Il ritorno di Vasilj Bortnikov, *il cinema sovietico ha ripreso ad articolare un discorso in cui sono avvertibili gli accenti di una volta, del suo grande periodo.*

Un giudizio, questo, lo so, che spiace a un uomo del valore di Umberto Barbaro, al quale debbo una breve risposta, giacché proprio nel primo numero di Cinema sovietico, *occupandosi di siffatti problemi, ha voluto dedicarmi l'ormai tradizionale paginetta polemica. La risposta implicitamente tocca alcune domande del questionario.*

Credo che Barbaro mi abbia voluto ricordare, a puro titolo di battuta scherzosa, che La madre *e* Gli ultimi giorni di Pietroburgo *di Pudovkin e* La corazzata Potiomkin *di Eisenstein sono dei film storici, come sarebbe se io rammentassi a lui che* Verso la vita *di Ekk,* Lampi sul Messico *e* La linea generale *dello stesso Eisenstein e* La terra *di Dovgenko sono opere che si rifanno all'attualità. Tutto ciò non muta il mio argomentare, che è questo. Negli anni della sua maggiore celebrità il cinema sovietico portò senza dubbio alla chiarezza del linguaggio artistico i valori fondamentali dell'espressione filmica: non solo quelli dell'inquadratura e del montaggio, ma anche l'altro più propriamente figurativo, voglio*

dire la potenza documentaria dell'immagine fotografica. E non si trattava, come qualcuno ha erroneamente sostenuto, anche nell'Unione sovietica, di una pura ricerca formalistica (ad esempio l'avanguardia francese), ma dell'esigenza espressiva generata dall'urgere dei contenuti, delle idee. Così era per il ripudio di tutte le convenzioni e finzioni spettacolari, così per quel graduale accostarsi alla realtà degli uomini e degli ambienti anche nel loro aspetto visivo. Tanto che perfino un film storico come La corazzata Potiomkin *(per non parlare degli altri) ha una forza di verità (si intenda il senso che voglio dare alla parola) assolutamente superiore al ben costruito artificio de* La caduta di Berlino.

Anziché proseguire su questa linea e portarla alle sue ultime conseguenze, il cinema sovietico è andato distaccandosene e ha perduto così quel vigore che gli proveniva da un più immediato contatto con la reatà: è successo che invece di venire questa penetrata e trasfigurata dall'idea, si è elaborata in funzione dell'idea una realtà convenzionale. Ed ecco il ritorno a forme scontate (abbiamo visto film teatrali, film realizzati con la tecnica americana del western, *film storico-biografici), ecco il prevalere del testo, della sceneggiatura definita, oggi, base estetica del film. Le cose hanno cessato di parlare il loro autentico e immediato linguaggio per piegarsi a un discorso precostituito. E' così che mentre nei film del grande periodo si poteva cogliere l'idea portata da una lucida forma, in quelli successivi a poco a poco si è scaduti verso l'ideologia che ha prodotto come conseguenza il lento disfacimento dell'autonoma forma cinematografica nei canoni consueti dello spettacolo. E non si nega che a volte ciò sia avvenuto su un piano di alta dignità artistica. Ma rispetto alle sue grandi opere non v'ha dubbio che il cinema sovietico attuale rappresenta un'involuzione. Esso è certamente restato indietro agli altri progressi fatti nel paese del socialismo.*

Quando Barbaro afferma che io sostengo un miracolismo della macchina da presa alla Dziga Vertov non mi comprende o finge, per amore di polemica, di non comprendermi. Io sostengo la forza, diciamo pure miracolosa, della realtà, che un artista con la macchina da presa ha il potere di cogliere e penetrare in una forma più immediata che non sia la trasfigurazione attraverso la parola, le linee e i colori o il marmo, pur trattandosi sempre di tra-

sfigurazione artistica e mai di naturalistica o meccanica riproduzione.

Negare come fa il Barbaro che l'arte sia legata ai mezzi espressivi (per esempio l'evoluzione della musica all'invenzione di nuovi strumenti) è una bella ed esasperata affermazione di crocianesimo (e l'aereoplano del Prof. Loria non c'entra perché si tratta evidentemente di un'altra cosa); ma Barbaro va anche più in là giacché col suo tono categorico rischia di assimilare la dottrina marxista al sistema delle idee platoniche, mentre è proprio vero il contrario perché il marxismo è sempre disposto a fare i conti con la realtà. E, allora, abbiamo fiducia in essa e, servendoci anche del film, cerchiamo di scoprirla e approfondirla, di farla conoscere sempre più.

E sono alla domanda che riguarda le discussioni sull'arte svoltesi in U.R.S.S. negli ultimi anni. [Tra parentesi: sostenere come fa il Barbaro che il realismo non è una, tra le molte possibili, tendenza dell'arte, ma l'arte stessa, *significa veramente addentrarsi in una notte estetica in cui tutti i gatti sono bigi. Tutta la battaglia culturale per il realismo diventerebbe un non senso, perché assurda e inconcepibile è una polemica che invita gli artisti a fare dell'arte! Rovesciata, quella del Barbaro è la medesima posizione di Ugo Spirito per il quale, a rigor di logica, tutta l'arte è sempre realistica, anche quella astratta, in quanto riflette un'incontestabile e precisa realtà. Noi sappiamo, invece, che la situazione artistica è assai più completa nella sua attuale concretezza storica e che il realismo (socialista) di oggi è una tendenza nella dialettica della cultura: sappiamo che in questo processo, sempre, vi possono essere opere d'arte, anche altissime, espressioni di un mondo che muore, mentre quello che sorge può non avere ancora trovato i suoi autentici poeti (Gramsci). Non siamo disposti affatto a cancellare Baudelaire dalla storia della poesia, né a preferire con Lukàcs Balzac a Flaubert (Della Volpe), anche se ci troviamo d'accordo con lui per Tolstoj].*

Il n. 9 della Rassegna sovietica ha riportato un'ampia cronaca dei recenti dibattiti letterari nell'U.R.S.S., originati dalle riunioni preparatorie al 2° Congresso degli scrittori sovietici e dall'ultimo libro di Ehrenburg, Il disgelo: *cronaca che dimostra, per quanti vanno cianciando sull'impossibilità di un conflitto di idee*

nell'Unione sovietica, come vivace, aspra e violenta sia stata la discussione, anche se impostata in modo da correre il rischio di scivolare in una sorta di manicheismo critico. (Manicheo è certamente un po' il mio amico Barbaro, eletto che, benevolmente, mi considera un uditore!). Ma da che deriva questo pericolo? Guardate un po', proprio da quella giusta idea della realtà che dovrebbe esserci nell'opera d'arte e su cui sembra regnare tanto disaccordo. Le discussioni infatti sia di carattere generale che sulle singole opere, e particolarmente sul romanzo di Ehremburg, sono state sopratutto impostate nel definire un quadro dell'attuale società sovietica e nell'indagare quanto esso veritieramente si rispecchi nella produzione letteraria.

Ma come stabilire tutto ciò? Quale verità tra queste voci?

Sbagliano quanti impostano le loro opere interamente su dati negativi, perché ciò porta a dare un quadro irreale della vita sovietica. Sbagliano quegli scrittori che hanno creato i cosiddetti «romanzi della produzione» nei quali c'è il lavoro, ma non ci sono uomini vivi. Sbaglia chi crede che per andare avanti con successo si devono soltanto esaltare i successi, occorre, invece, criticare anche le deficienze. Sbaglia chi confonde il motto «scrivete la verità» col naturalistico «scrivete quello che vedete». Sbagliano quegli scrittori che nelle loro opere dedicate alla costruzione socialista, ai colcos, nella gran parte dei casi si limitano a indirizzi augurali e retoriche esaltazioni. Sbagliano quegli scrittori i cui personaggi fanno pensare a quei manifesti in cui una donna raggiante tiene fra le braccia una matassa di cotone. Sbagliano quegli scrittori che mostrano prevalentemente il processo della produzione e non i pensieri e i sentimenti dell'uomo, ma sbagliano anche quelli che si son messi a concentrare l'attenzione sulla raffigurazione della cosiddetta vita privata opponendosi alla rappresentazione degli uomini sovietici nel vivo della loro attività produttiva e sociale-politica. E si potrebbe seguitare.

A questa stregua è evidente come sia quasi impossibile non sbagliare, giacché l'artista non ha più come misura la realtà sovietica (tale sarà quella che egli riesce ad esprimere artisticamente in base alle sue idee e al suo sentimento, anche se per avventura rispecchierà residui ' borghesi '), ma un'idea di questa realtà tutt'altro che pacifica, come le stesse discussioni hanno dimostrato. E, del resto non è il particolare modo, anzi il particolare mondo, di

ogni artista, la sua interpretazione della realtà, che sono alla base della creazione artistica? Livellate queste idee, ammesso che un tale livellamento fosse possibile, che senso potrebbe avere parlare di realismo socialista, secondo che scrive il Kommunist, *come di un* nuovo metodo d'arte che deve stare alla base della letteratura sovietica e assicurare alla creazione artistica un'eccezionale possibilità di manifestare iniziativa creativa, di scegliere le forme, gli stili, i generi più diversi? *O non si è detto che la forma è portatrice dell'idea?*

La mia opinione è che codeste discussioni, nelle quali pure non sono mancate affermazioni giuste e coraggiose e nei confronti di certi tabù *e sulla necessità di portare lo studio sul piano della critica letteraria e sopratutto una fondamentale: che la concezione progressiva del mondo ha da essere intima convinzione dell'artista, così come sono impostate non possono sortire nulla di concreto e la disputa a cui ha dato occasione* Il disgelo *di Eherenburg potrà sempre rinnovarsi con difese e condanne opinabili entrambe perché espressione di un punto di vista (contenutistico) estraneo alla valutazione dell'arte, che, fortunatamente, non nasce da* nuovi metodi, *collettivamente elaborati, e sulla quale la politica ha una sola azione positiva, indiretta, in quanto agisce sulla società e la trasforma e con essa gli uomini. Il grande mutamento che si va operando nell'Unione sovietica, con le sue contraddizioni, i suoi drammi, i suoi problemi e le sue avanzate conquiste si potrebbe avvertire assai di più nella letteratura, nel cinema, nella pittura e, insomma, nell'arte se, al di fuori di certe preoccupazioni sbagliate, si facesse davvero posto a quel problema della sincerità artistica, cui ebbe ad accentuare, senza successo, lo scrittore Antonov.*

Credo, in fine, per quanto riguarda il cinema, che un ritorno alla grande tradizione, di cui cenni si sono avuti nell'ultimo film di Pudovkin, potrebbe darci, tra l'altro, un quadro vivo e autentico dell'U.R.S.S. con quella forza di documentazione *che è sola e propria dell'arte. Da questo quadro, sono convinto, nulla avrebbe da perdere il regime sovietico, ma tutto da guadagnare.*

Anche per queste ragioni, per questi contrasti, sono convinto che un colloquio più aperto e continuo tra il cinema italiano e quello sovietico, sia attraverso uno scambio di film e di pubblicazioni, come dall'incontro fra cineasti dei due paesi e magari dal-

l'organizzazione di coproduzioni, sarebbe assai proficuo per la nostra cinematografia e non soltanto per la nostra. L'isolamento culturale non giova a nessuno e certo se noi « occidentali » potremmo ricavare succhi vitali dalla nuova cultura che, sia pur tra gli errori, è in gestazione nell'U.R.S.S., i sovietici a loro volta trarrebbero sicuro giovamento da quanto c'è ancora di vivo, nonostante la sua crisi, nella nostra antica e gloriosa cultura.

Luigi Chiarini

N. B. Questo aritcolo riproduce con alcune varianti e aggiunte la parte principale di quello da me pubblicato nel n. 34, 20 novembre 1954, del settimanale « Il Contemporaneo » col titolo *Problemi della critica sovietica.*

Dylan Thomas e il cinema

La « fortuna » italiana di Dylan Thomas, come si sa, è relativamente recente, e soltanto l'edizione di una scelta di testi del poeta gallese, apparsa or non è molto nella nostra lingua con il testo inglese a fronte, le ha dato ali. Come accade quasi sempre in casi del genere — e lo vedemmo a proposito, poniamo, di un Lorca — è molto difficile che alla moda si accompagni una seria discriminazione critica: partendo da una lettura materiata di entusiasmo si arriva presto o tardi non ad un ritratto dell'autore, ma alla sua mitizzazione. Ecco dunque che — a parte gli scarsi contributi portati finora all'opera di Thomas, e non solo in Italia — la conoscenza che se ne ha si limita alle poesie, tralasciando alcuni rilevanti risultati narrativi (primo fra tutti *Portrait of the Artist as a Young Dog*) e in genere i testi in prosa. Tra questi ultimi va considerata una sceneggiatura che il Thomas scrisse per il produttore inglese J. Arthur Rank, e fu pubblicata nel 1953 dall'editore Dent col titolo *The Doctor and the Devils.* In ordine cronologico si tratta della penultima opera del Thomas, giacchè la ultima è il radiodramma *Under Milk Wood* (1954), che vinse di recente il premio Italia. Per la verità, l'allinearsi di *The Doctor and the Devils* a di *Under Milk Wood* a così breve distanza di tempo non ci sembra casuale; al contrario, esso testimonia dello sforzo da parte del poeta nel ricercare nuove soluzioni di linguaggio attraverso strumenti espressivi ai quali egli non era mai ricorso. La sceneggiatura per il cinematografo e il testo radiodrammatico presentano molti punti di contatto; nel caso specifico due se ne impongono anche ad un lettore non troppo attento, vale a

dire l'uso di una voce di narratore « fuori campo », per illustrare di continuo il susseguirsi dell'azione, e la ricerca di un linguaggio tale da servire come vero e proprio connettivo della intera rappresentazione. E' appunto l'eccezionale riuscita espressiva che ha indotto a pubblicare la sceneggiatura del Thomas molto prima che il film venisse realizzato, in quanto essa si imponeva subito con una sua indiscutibile autonomia. Questa constatazione è tanto più importante ove si tengano presenti le mediocri prove fornite da qualche anno a questa parte da scrittori di una certa fama cimentatisi nella sceneggiatura o nei dialoghi per il cinematografo.

The Doctor and the Devils non risulta in alcun modo un'opera occasionale, un « divertissement »: si tratta invece di un tentativo meditato e coerente, vorremmo aggiungere addirittura che ci sembra il libro più impegnato che Dylan Thomas abbia scritto nella sua breve ma bruciante carriera. E' ormai chiaro che la temporanea rinunzia alla composizione in versi non costituiva per Thomas una parentesi; si ha, se mai, di un ritorno (visto che il *Portrait* è opera giovanile, apparsa nel 1940) ritorno che vedeva il poeta singolarmente arricchito nelle sue possibilità di scrittura, e portato quasi a depurarsi nella prosa delle frequenti intemperanze che non sono infrequenti nei *Poems*. La necessità di indugiare maggiormente sulla produzione in prosa di Thomas è stata più volte sottolineata dall'Olson, uno dei suoi studiosi più attenti, proprio per una aspirazione alla purezza espressiva che vi appare con maggior urgenza: *The Doctor and the Devils* offre un'eccellente spunto per approfondire una simile notazione. Lo schema della sceneggiatura di cui andiamo parlando non è propriamente narrativo, come non lo è quello di *Under Milk Wood;* ci troviamo di fronte ad una tecnica lievemente impressionistica che non cade però il rischio del frammento. In entrambi i casi l'autore ha voluto porre, come ossatura più ancora che come sfondo, la vita collettiva di una città, che nel radiodramma è un modesto villaggio di pescatori, mentre nella sceneggiatura è un grande centro, Edimburgo, poco più di un secolo fa. Ma qui vi è un personaggio dai tratti più marcati degli altri, diremmo l'unico autentico protagonista: il dottor Rock. Rock, così viene presentato da Thomas, è uno scenziato razionalista e libero pensatore, al tempo stesso un tardo illuminista e un precursore del positivismo, costretto a vivere

in una società straordinariamente puritana e conservatrice. Questa società Rock l'ha già sfidata sposando una donna di condizioni sociali assai inferiori alle sue; ora la provoca dalla sua tribuna di insegnante, donde non trascura le professioni antimetafisiche. Ciò non gli impedisce di aver successo da quello scenziato serio e preparato che egli è ad onta dell'invidia e delle opposizioni non certo disinteressate dei suoi avversari. Ma l'anatomista Rock, come del resto tutti i suoi colleghi, incontra nella legge un grave ostacolo al rifornimento di materiale su cui lavorare, in una parola di cadaveri. Può servirsi soltanto di cadaveri di giustiziati, ma non gli sono sufficienti; egli si rivolge dunque a dei disseppellitori, che svolgendo il loro non edificante lavoro nei cimiteri gli garantiscono un rifornimento abbastanza regolare. Un giorno due individui sconosciuti vengono ad offrirgli un corpo, e ricevono il compenso loro dovuto: il cadavere è in ottime condizioni, e la cosa si verifica di rado. Da quel momento Broom e Fallon, tale è il nome dei due sconosciuti, fanno visite sempre più frequenti alla scuola del dottor Rock, e sempre con cadaveri freschi. C'è di che insospettirsi, ma Rock non se ne preoccupa: egli non *vuole* insospettirsi. Gli interessa di avere cadaveri, e basta; egli pure soggiace ai pregiudizi della classe che detesta pur appartenendovi: i cadaveri sono di vagabondi, di prostitute, appartengono ad una categoria di persone che per Rock è situata ai margini dell'umanità. Quando il suo assistente, Murray, gli esprimerà i suoi sospetti angosciati scorgendo sul tavolo anatomico il cadavere di una donna assai leggera di cui era segretamente innamorato, Rock gli risponderà freddamente che la cosa non lo interessa, e aggiungerà: « E se anche fosse stata uccisa? Noi siamo anatomisti, non poliziotti; siamo scienziati, non moralisti. Devo *io*, proprio io, preoccuparmi se una donna di strada, dissoluta e abbrutita, ha avuto la gola tagliata da orecchio a orecchio? Essa non era di alcuna utilità quando viveva, salvo che per provvedere al soddisfacimento della passione fisica e di far la sua parte in volgari e osceni commerci. Si renda dunque utile ora che è morta ». Nella mente del dottor Rock, mente ordinata e razionalmente organizzata, non c'è alcun posto per il senso della colpa, o almeno egli crede che non vi sia. Se questo punto fosse messo in dubbio, tutto il suo edificio intellettuale scricchiolerebbe. Rock, quindi, non prende neppure

delle precauzioni, e quando alla prima occasione i due assassini vengon scoperti si trova clamorosamente coinvolto in uno scandalo di impreviste proporzioni. La polizia, arrestati Broom e Fallon, vuol veder chiaro in tutta la faccenda, e interroga i discepoli di Rock, che non ha altra difesa se non il suo disprezzo e i suoi aforismi volterriani. A Murray che, sconvolto, gli chiede: « Che dirò alla polizia? », Rock replica sorridendo: « Non dite nulla, squittite. Penseranno che siete un topo ». E Rock, nonostante tutto, si salverà, ma saranno gli stessi suoi nemici a venirgli in soccorso. Tutti gli anatomisti di Edimburgo si valgono da tempo di sistemi simili ai suoi, e d'altronde essi temono che l'intera categoria subisca una grave perdita di prestigio se lo si condannerà. Così uno dei due assassini verrà impiccato, l'altro con l'amante riuscirà ad evitare il capestro, e Rock, che ha professato la propria buona fede, uscirà assolto. Da quel momento, però, ha inizio il processo di fronte alla sua coscienza. La folla gli dà la caccia nelle vie per linciarlo, tutti lo evitano, anche il piccolo mendicante cui soleva donare qualche moneta ogni giorno. Non sono questi fatti, nella loro vistosità, a turbare Rock, bensì il dubbio apertosi nella sua mente, dubbio che investe tutto il suo modo di vedere il mondo e che lo costringe a una crudele requisitoria contro se stesso, per concludere che egli ha sbagliato, e deve ricominciare da capo, se gli sarà possibile. Ciò che si è spezzato in lui ben difficilmente si potrà riedificare. Tale è la conclusione che Thomas pone al termine di *The Doctor and the Devils*, (« Io sapevo ciò che facevo! ») ben più sottile e convincente di quella convenzionale propostagli dal soggettista Donald Taylor e ricavata da una traccia storica o meglio aneddotica: la misteriosa scomparsa del dottor Rock e la sua riapparizione a Londra, medico in un grande ospedale.

The Doctor and the Devils racchiude, come sempre negli scritti di Thomas, un significato allegorico, ma meno acceso ed emblematico di quello che ci par di cogliere nelle sue poesie, e assai più articolato che non in *Under Milk Wood*. Nel radiodramma, infatti, il tema centrale poggia — come osserva Daniel Jones — sul contrasto tra la città intesa miticamente e il mondo che la circonda; gli abitanti del villaggio simbolicamente inteso subiscono una limitazione nella loro autonomia dei personaggi per inserirsi in un grande ed unico pannello. La sceneggiatura si prospetta in-

vece con un più nutrito rapporto di dimensioni. Se anche qui vi è un fondo grigio e continuo rappresentato dalla città, una città che vive, parla e respira come se fosse appunto un personaggio, va però notato che alcune figure acquistano una loro particolare consistenza. In primo luogo, lo si è visto, il dottor Rock, e poi Elizabeth, la moglie, i due assassini Broom e Fallon — i diavoli — e non pochi caratteri minori. Rock avrebbe potuto divenire facilmente un personaggio di comodo, la traduzione in termini umani di un'astrazione concettuale, di una « forma mentis », ma così non è. L'anatomista di Edimburgo appare subito come una figura complessa, seguita con molta sapienza costruttiva anche in alcuni delicati particolari della sua vita intima. Thomas ci ha dato di lui due diversi angoli visuali: da un lato vi è il Rock « ufficiale », il brillante parlatore, o scienziato sicuro di sé, e dall'altra un Rock privato, sul quale il dubbio va aprendosi man mano che la vicenda procede. Molto penetrante ed acuta ci sembra l'identificazione del Rock insegnante con il Rock attore; nell'uomo apparentemente distaccato e introverso si nasconde invece un principio di estroversione che confina con la mitomania, per cui il « bon mot », apparentemente tanto spontaneo in lui, è invece preparato a lungo, provato davanti a uno specchio, proprio come ci aspetteremmo di vedere da un attore. Accanto all'ansia della ricerca scientifica si trova in Rock quella per il successo mondano, o semplicemente la gioia dell'insegnare come recitare; accanto alla rigidezza dei suoi principî razionalistici si annida, come già osservammo, il pregiudizio al quale Rock vorrebbe dare addirittura una giustificazione logica. Elizabeth, la moglie di Rock, possiede una saggezza discreta ma salda, ed una umanità ben altrimenti dotata e alimentata dall'umanità, una qualità sconosciuta al marito. I due assassini, infine, si pongono come caso limite, ben al di là di Rock: essi non hanno né principi generali né dubbi di coscienza (se non nel caso, di uno di essi, come momentaneo terrore, quasi una atavica voce interiore) ma soltanto istanze primordiali di esistenza. Per Broom e Fallon non esiste la fredda problematica del dottor Rock sui fini e sui mezzi. Alla base della speculazione di Rock si propone un dibattito di valori, sia pure illusorio e fittizio a lunga scadenza, e tale di dover rimettere tutto in discussione; nel caso di Broom e Fallon la totale assenza di

valori giunge persino a spogliare il delitto della sua terribilità, e a farne un gioco. Il ritmo serrato di *The Doctor and the Devils* viene ad esser celato nei modi di una ironia che si fa sempre più incalzante, e da cui scaturisce non una morale, ma un invito implicito a una morale. Non vogliamo dire con questo che scompaiano motivi cari a Thomas e presenti frequentemente nelle sue poesie; essi però perdono la loro ossessiva irruenza, e appaiono quasi decantati e purificati. Rilievo non molto dissimile va fatto per la scrittura, non distesamente narrativa, ma nervosa e scattante, fedele a una prosodia e ad un suo ritmo interno. La struttura della sceneggiatura, accettata dal Thomas con molto scrupolo, non imprigiona la sua libertà creativa, e ne diviene anzi uno strumento naturale. Di qui il ricorso alla voce del narratore, o alla battuta di dialogo o al monologo interiore, con una felice tessitura, e insieme il compiacimento per l'aggettivazione iterata ora drammatica ora ironica ora narrativa e coloristica, per la frase ellittica, caratterizzata da rallentamenti ed accelerazioni di un alto virtuosismo che ben di rado sono fine a se stessi. Ne risulta una varietà drammatica retta da un vigoroso contrappunto; al momento di violenta tensione tragica segue il quadro cittadino curato con una minuzia ed un gusto da stampa settecentesca, all'avventura individuale fa riscontro la reazione confusa e piena di rancore della folla. (E viene alla mente subito il riscontro con le vigorose immagini dickesiane di un *Oliver Twist*, l'orrore di certi «interni» sordidi e cupi, popolati di « cattivi » che sono proprio e soltanto « cattivi », ritratti a grandi pennellate e quasi digrignanti). In ogni momento la purezza della scrittura, la sua levigatezza appaiono come uno degli esiti più alti di Thomas, che rifiuta qui ogni incensione alla riserva dialettale per rimanere sul terreno di una prosa classica nel senso completo del termine, così che anche la notazione apparentemente accessoria è nobilitata dalla forma espressiva.

Non è difficile comprendere perchè *The Doctor and the Devils* abbia meritato la pubblicazione prima ancora che il film cui era destinata venisse realizzato — supposto che lo sia in futuro —, ma ciò non significa che nei riguardi del cinematografo si tratti di un puro pretesto. Thomas la scrisse per far opera di poesia, ma anche preoccupandosi della sua realizzazione, ed è

questa una grossa responsabilità per chi dovrà provvedervi. E' già stato osservato da qualche parte che l'allestimento di *Under Milk Wood* della B.B.C. risulta assai inferiore al valore del testo, e sarebbe spiacevole che qualcosa del genere accadesse per *The Doctor and the Devils*. Dobbiamo sperare che il miracolo sia possibile, o altrimenti non ci resterà che render grazie all'autore per uno stupendo testo e pensare con rimpianto all'opera cinematografica che avrebbe potuto prenderne le mosse.

Claudio Gorlier

Cinema: arte ed educazione

Chi affronti il problema di una valutazione teorica della esperienza cinematografica, è chiamato ad operare una scelta pregiudiziale, da cui risulterà decisamente orientato ogni ulteriore procedimento della ricerca. Occorre, cioè, prima d'ogni cosa, che egli si risolva a considerare il cinema o, in stretto senso, come una innovazione strumentale o, invece, come una nuova dimensione del reale.

La considerazione strumentale del cinema potrà forse apparire a taluno, tanto più se animato, come ancora accade di frequente dalle intemperanze entusiastiche dei nuovi adepti, limimitativa o conservatoristica, ma tale non è necessariamente, se condotta alle sue effettuali conseguenze, in quanto, una volta assodato che si tratta di un mezzo, di una scoperta dunque, o piuttosto di uno straordinario perfezionamento tecnico, non per questo il campo in cui la sua azione si espande ne risulterà in alcun modo ristretto, anzi verrà ad irradiarsi sull'intera distesa reale, rendendosi tramite comunicativo dei valori e delle forme in cui si attua la coscienza umana. Laddove la considerazione del cinema come entità avente in sé la sua ragion d'essere, assoluta, si trova subito di fronte al collaudo della propria posizione, correndo l'obbligo, ad una siffatta e supposta entità di qualificarsi, ossia di acclarare di quale valore proprio, caratteristico o costitutivo sia la espressione e l'unico depositario e veicolo. Che è, in un certo senso, l'ostacolo contro cui si infransero le teorie dello specifico filmico, le quali, per altro, limitavano al loro orizzonte estetico il significato del cinema. E qui, nella impossibilità, cioè, di rispondere

in maniera soddisfacente a questo primo tentativo di manifestazione e fondazione speculativa del suo essere, si rivela la ingenuità e miticità di una concezione, per così dire, categoriale del cinema.

Tener fermo alla strumentalità del cinema, al contrario, se non incoraggia ambiziose costruzioni sistemistiche e un frettoloso rivoluzionamento pseudo-teoretico, affida un significato accettabile all'affermazione che l'esperienza del cinema accolga in sé tutta l'esperienza della vita: « la realtà-vita — scrive il Flores d'Arcais (1) — come cinema ».

Ne viene che uno studio d'insieme sul cinematografo può ricevere la sua impronta unitaria non già dalla congettura di una realtà cinematografica come singola attività originaria, bensì dalla inserzione del cinema nel vivo dei problemi di cui è portatrice la vicenda spirituale del nostro tempo, nella valutazione dell'importanza indicativa e condizionante che esso ha avuto sulla civiltà odierna e di quella che, su tali premesse di fatto, è presumibile che sia per acquistare, anche maggiormente, nel futuro. E' chiaro insomma, che tra un film didattico illustrante le modalità e le fasi di una operazione chirurgica o quella della dissociazione dell'atomo e *Luci della città*, tra la retorica da manifesto murale di *Giuramento* e un documentario come quelli di Grierson o di Flaherty o di Zguridi ove gli oggetti non si dispongono in una ostensione estetica di sé ma si gremiscono in relazioni, tra il film d'evasione sentimentalistica e la lezione professata sullo schermo intorno alla cultura del grano, non è istituibile altro rapporto se non quello tecnico offerto dall'identità del mezzo adoperato, ove si voglia trascurare quello generalissimo, e dunque ovvio e non indicativo, che accomuna ogni opera umana nel suo coordinarsi nell'ambito della coscienza. Mentre un'intrinseca affinità di valori avvicina ben più profondamente *Le Luci della città* a un idillio leopardiano che ad una disquisizione sull'atomo corredata da fotogrammi in rapida successione, o ad un film fabbricato per accedere il bovarismo delle piccolo-borghesi.

Un'obbiezione di qualche valore può tuttavia essere avanzata a correggere, in parte, quanto si è detto, muovendo dall'osservazione che tale strumentalità, nel porsi, appunto in quanto mezzo di

(1) Cfr. G. Flores d'Arcais: *Il cinema. Il film nell'esperienza giovanile*, Editrice Liviana in Padova, 1953. In 8° di pp. VII-299.

estrinsecazione, come visione figurale, come immagine cinetica sintetizzata o, ed è quanto succede assai più spesso, soltanto sincronizzata e accompagnata dal suono e dalla parola, sia fondamentalmente rappresentazione, esteticità. Ma converrà ridurne la portata. Giacché, in tal caso, non altra esteticità propriamente si ha da intendere, se non quella che presiede ad ogni atto spirituale, il quale, per essere, ha bisogno di manifestarsi e comunicarsi formalmente in qualche modo, sia pure mediante l'interiore comunicazione e manifestazione che noi facciamo a noi stessi di un nostro modo di sentire e di concepire: altrimenti come potremmo acquisirlo al piano della coscienza? Fisicamente tuttavia, ma ciò non ne elimina la riconduzione alla stessa natura e ragione costitutiva, l'esteticità, così evidente e diretta, del mezzo cinematografico, è però estrinsecazione e si apparenta, come non si è mancato di avvertire, a quella di una strada, di una piazza, di un complesso edilizio, di un'opera di giardinaggio, di un arredamento, di un mobile, di un utensile, di una macchina, con la virtualità, implicita in codeste forme, non tanto, o non solo, di adeguarsi o di rivelarsi disformi alla finalità che si propongono — che sarebbe una considerazione limitata al loro aspetto utilitario — quanto proprio di destare, per il fatto della loro costituzione d'oggetto, un sentimento estetico, senza essere perciò espressione artistica compiutamente definita dalla presenza di un mondo poetico e morale. E in ciò sarà forse il caso di trarre in atto una continuità o, senz'altro, identità di assenza con il crociano concetto di letteratura e, riaffermandone la sostanziale unità, istituire un più positivo accoglimento della varia accentuazione dei contenuti affidati al differenziarsi delle tecniche. Sarà così legittimo, in una descrizione empirica, parlare di « preferenza » di talune tecniche artistiche per certi determinati contenuti: che non vuol dire esclusività. Da questo angolo visuale l'indagine sul cinema nella totalità dei suoi aspetti vede ravvivate le proprie varianti prospettiche: sarà suo compito la posizione e la soluzione dei problemi derivanti dai molteplici atteggiamenti in cui si flette il significato spirituale delle opere cinematografiche nella correlazione unitaria della coscienza, avendo tuttavia riguardo al particolare vincolo conferito a siffatte manifestazioni dalla identità del mezzo espressivo, vale a dire della similarità specifica dei procedimenti « scientifici » (nel senso, appunto, di tecnici) senza i quali la fissazione dell'immagine in og-

getto non potrebbe verificarsi. Ed è poi tale considerazione della tecnica filmica a far sì che si possa ancora parlare di cinematografo alludendo a un complesso di cose e di rappresentazioni, se non analoghe, certo legate fra di loro da un rapporto costante, e a render lecito il dire (sebbene, a rigore, per metafora, ossia restando fermo che un'espressione d'arte è anzitutto, e in modo irripetibile, se stessa, istitutrice di un'autentico linguaggio) che un tale film sia o no vero cinema, inquadrando dunque il giudizio, sia per una designazione negativa, sia per una designazione positiva, in ordine al termine usato ad indicare il mezzo della estrinsecazione: cinema o, analogamente, pittura, poesia, ecc. E siffatta valutazione « scientifica » conferisce, infine, pratica giustificazione alla edificazione di una storia del cinema, di una filmologia, di un'attività di saggistica e pubblicistica qualificate dall'aggettivo « cinematografiche ». Altrimenti non vi sarebbe opportunità di distinguerle da una storia dell'arte che comprendesse anche letteratura e musica o dalle operazioni erudite coadiuvanti la ricognizione di un quadro o di una statua.

Il volume del Flores d'Arcais, oltre ad offrire un esame del cinematografo nei suoi multiformi aspetti e insieme, come accade per ogni seria ricerca, una *reductio ad unum* del tema nel nodo problematico centrale dell'autore, quindi nel suo animo di pedagogista, presenta la sua unitarietà nel prendere le mosse dalla situazione storica che l'ingresso, o piuttosto la rapidissima crescita del cinematografo, sono venute a costituire nella vita contemporanea, determinando l'urgenza di una disciplina e di un governo su forze, se altre mai, suscettive, nella loro utilizzazione a base industriale, di degradarsi e immiserirsi nella loro essenza interiore.

Riemerge anche a questo proposito l'importanza del fenomeno cinema come tecnica. Sia la sua complessità meccanica che il sempre più vasto irrompere nella società contemporanea con una massa, direi, d'urto psichico direttamente proporzionale alla consuetudine e alla frequenza dell'uomo civilizzato a questo genere di spettacolo, differenziano nel profondo l'incidenza del cinema dalle tradizionali tecniche e delle « arti » e dell'artigianato, per farlo annoverare, con i prodotti inquietanti del progresso meccanico, come uno fra i più potenti mezzi del rivolgimento industriale che si continua e intensifica nel nostro secolo. Non si vuole già, con questo, accedere alle tesi — come definirle? — di un

estremo avvenirismo proprie di quanti, in ogni scoperta ed applicazione scientifica, specialmente se di immediata e larga diffusione, ravvisano un causa di mutamenti radicali nello spirito umano. Ma, proprio tenendo conto della sostanziale persistenza del nostro essere lungo la difficoltosa strada di un dialettismo che è progressivo ma non esclude decadenze e involuzioni, e perciò facendo la gran parte dovuta alle nostre capacità di recupero e di assimilazione, ossia di umanizzamento di ogni escogitazione macchinistica, è evidente che tali scoperte imprimono un impulso bivalente e perciò, in apparenza, contraddittorio, all'attività dell'uomo interiore. Impulso all'arricchimento e, nello stesso tempo, motivo di grave perturbazione della nostra spiritualità: comunque una ragione di crisi che sappia vincersi ripristinando più valide le forze dell'interiorità, ma con quanto anche di patimento e di disvalore si deve subire nel punto in cui si vive la frattura e l'apparente dispersione, non meno che nello stesso tentativo di recupero. E questa è la lotta che oggi vediamo ancora durare nella pienezza del suo svolgimento e della quale, nel libro del Flores, risultano tracciate con ampio disegno le linee fondamentali.

* * *

In quale guisa un'acquisizione tecnica possa costituire una necessità o piuttosto una « corrispondenza » al momento storico, l'A. vuole illustrare quando scrive: « Una vicenda, una vita vengono, anche materialmente, frantumate in un numero più o meno grande di momenti (...) he vengono vissuti uno *dopo* l'altro: e lo spettatore è in questa vicenda temporale, è costretto a partecipare a questa dimensione del tempo, la sua esistenza è affermata nel contatto diretto con la vita degli esistenti quale davanti a lui, ma anche con lui, si presenta. E' da questo punto di vista da formulare il convincimento che il cinema non potesse sorgere se non nel nostro secolo, in relazione a quel dissolversi dell'essere nella esistenza di cui ci dà testimonianza esplicita, nonché formulazione teoretica, l'odierno esistenzialismo » (pag. 87). Ma, ci si contenta di osservare, codesto contatto con la vita degli esistenti che determinerebbe il dissolvimento dell'essere nell'esistere, è, nel cinema, veramente così « diretto » come si afferma? Non è sempre contatto mediato da un'interpretazione? Non crea, il cinema, al pari degli altri mezzi espressivi quando in effetti grazie al loro subor-

dinarsi ad una personalità, raggiungano il livello dell'arte, un tempo che è diverso dal *reale*, con opzioni e selezioni assolutamente proprie, non effettua dunque la sintesi creatrice di una *sua* unità? E, se è così, cosa presenta, non questo o quel film, ma il cinematografo, di radicalmente diverso *quoad formam* dall'esperienza estetica cui l'umanità si è sempre educata, vale a dire da un contatto — o sentimento — che non è diretto bensì mediato e mediante?

Ma procediamo per ordine. La prima parte del volume (*Fenomenologia*) « vuole essere una presentazione dei vari problemi del cinema considerato come fatto sociale, psicologico, artistico, spirituale, secondo un'analisi che indubbiamente si apre a considerazioni di carattere teoretico-filosofico » (*Prefazione*, pag. III). E' dedicata, dunque, ad una illustrazione delle molte prospettive dei fenomeni teleaudiovisivi dove cinema e radio sono ormai venuti ad intrecciarsi, se non ancora a fondersi del tutto, mentre la incompletezza di tale fusione appare solo un fatto contingente e presto superabile, di dimensioni dello schermo e di differenza nel pubblico.

Se l'organicità della ricerca è da trovarsi nell'interesse culturale preminente dello studioso che, come si è detto, è dato dal concetto di educazione e dalla prassi didattica, secondo il F. d'A. il cinema presenta la più grande importanza per il globalismo caratteristico con cui è percepito, sopratutto dallo spettatore molto giovane, il fluire delle sue immagini, con la tendenziale irrazionalità e suggestività di cui quel rito spettacolare è pervaso. Tuttavia anche siffatta emozionalità non è da intendere come una rigida connotazione, ma dialetticamente, senza cioè trascurare quella antinomicità e polivalenza nella fruizione del progresso scientifico-naturalistico che caratterizza il ritmo dell'umana coscienza e assimila alla sua struttura e al suo divenire ogni tecnica e ogni strumento. Invero, se evidente è la globalità non tanto nella presentazione filmica quanto nel tipo di percezione da essa indotto, non viene tale globalità, se non del tutto contraddetta, certo corretta e moderata dalla forte carica analitica sprigionantesi dalla macchina da presa il cui occhio non si limita a surrogare l'angolazione della cosiddetta realtà vissuta, ma la filtra ed assimila in una indagine, e la dissolve e ricompone in moduli figurali suoi, per altre finalità e indicazioni, e può rendere infinitamente grande l'infinitamente

piccolo ed operare il contrario? Anche la vita del resto può presentarcisi d'acchito come globalità eppure, per essere appresa ed orientata secondo un criterio, non esige essa medesima l'analisi e la ricostituzione in una sintesi che non è certo un dato, ma un prodotto della nostra elaborazione mentale?

Altrettanto massiccia è la struttura industriale del cinema, — e assolutamente prevalente, per ragioni che, d'altra parte, potrebbero un giorno rivelarsi contingenti, racchiuse nell'esigenza di un particolare periodo storico, appare la sua utilizzazione commerciale, — ma se struttura tecnica e finalità edonistica condizionano tanta parte della produzione, costituiscono forse una determinazione ineluttabilmente preclusiva di ogni tentativo e di ogni attuazione lirica? Nessuno potrebbe poi disconoscere che la suggestione e, quasi, la perentorietà del « linguaggio » cinematografico — nei limiti e nel senso in cui d'un siffatto linguaggio si possa parlare — sia tale da indurre nello spettatore, durante la proiezione e nel tempo immediatamente successivo, uno stato, come lo si è definito, « ipnoide » sì che ne accresca la forza di penetrazione e d'irrazionale coercizione all'assenso. Ma, a parte che quanto si pone al servizio della propaganda (2) non è detto che non possa altrimenti mettersi al servizio di una ricerca interessata puramente all'affermazione e al consolidamento dei propri risultati teoretici, merito dell'educazione alla lettura filmica sarà principalmente quello di elevare lo spettatore al dominio delle immagini, oltre la fase iniziale della identificazione. E si aggiunga inoltre

(2) Ritengo non inutile citare qui, quanto l'A. scrive, assai giustamente, della propaganda, riassumendo e conducendo a determinazione più esatta la teorica del Grierson, mentre dura da circa un trentennio — e naturalmente il problema del suo riflesso cinematografico non ne è che un aspetto, benché fra i più vistosi — il dibattito sulla legittimità dell'azione propagandistica e dell'atteggiamento mentale che la sottende. Tale atteggiamento è quello dell'utilitarismo che, nella dichiarazione di sè, non vuole confessarsi per quello che è, tenendo a mistificarsi e ad imporsi come verità morale o come pura conoscenza. E la fase contemporanea del dibattito cui accenniamo fu suscitata probabilmente dall'attualismo, o piuttosto da talune interpretazioni dell'attualismo (a mio avviso non felici, ma di cui non è comunque il caso di valutare qui la pertinenza), e tenuta desta dalle odierne rifioriture pragmatistico-sociologiche e neomarxistiche. Non inutile dicevo, in questa sede, in relazione alle recenti dispute sul conformismo e a certe postulazioni ateoreticistiche di cui anche alcuni settori della critica cinematografica si son fatti divulgatori.

Se si vuole che l'umanità dell'uomo riemerga, ritiene il d'A., « è necessario che egli acquisti il significato di sè e della realtà in cui vive, e che, sia pure drammaticamente, avverta questo significato. In questo senso si può definire l'educazione opera di propaganda. Si potrebbe — è vero — obiettare che la propaganda è la negazione del principio democratico, e che anzi propagandare significa mettersi sul

che, se vi è un cinema inteso a sfruttare le risorse di una tecnica emotivizzante, vi è altresì un cinema, per la sua stessa intenzione e destinazione, volto a contrastarla: volto cioè a stimolare l'intervento critico dello spettatore sia in virtù del proprio contenuto, dei problemi storici, morali e sociali suggeriti e discussi, sia in ragione di una prassi stilistica schiva dei grossolani artifici generanti eccitazione e soggiogamento. Non vi è, insomma, tecnica che non possa flettersi al dominio della coscienza.

Dalla prima parte, che si può considerare introduttiva, l'A. si porta alla descrizione e valutazione delle varie forme di esperienza filmica, attraverso quella edonistica risalendo alla catarsi psicologica. Questa prende corpo, per la virtù di affascinare ed annettere a sé lo spettatore che è propria dello schermo, nel processo di identificazione (3) dello spettatore col dramma filmico, traducendosi in una momentanea evasione dalle consuete *res* in cui si circoscrivono i nostri abiti quotidiani. Dalla catarsi psicologica, lungo un cammino che, date le basi teoriche dell'A., ripete la progressione ascendente dei valori dello spirito posta da quelle basi, si perviene ai tipi fondamentali di catarsi teoretica: la valutazione del contenuto sociale e morale e, infine, il giudizio estetico e il contenuto religioso. E si procura di mostrare come esista quasi un parallelismo non solo fra il processo educativo dell'uomo dall'infanzia all'età adulta e quello dell'adulto incolto e tuttavia, in qualche misura, possessore di una embrionale *humanitas*, verso un più consapevole dispiegamento culturale; ma altresì tra l'uso del

piano del totalitarismo (...). E' necessario andare oltre a siffatta superficiale considerazione, per riconoscere che le esigenze stesse della vita attuale implicano di necessità una propaganda: che vi è cioè, oggi, impossibilità di non propagandare. Con ciò, è vero, si viene a giustificare formalmente la propaganda del totalitarismo in quanto è anch'essa propaganda; ma è troppo chiaro che una cosa è l'autentica propaganda (...), altra cosa la imposizione: una cosa la discussione dei problemi e dei termini del problema, altra cosa la presentazione di una soluzione già definita e definitiva, senza che gli elementi stessi della questione siano stati offerti all'analisi e alla discussione. Una cosa, insomma, è fare della propaganda sapendo di farla, e conoscendone i limiti ed i pericoli; un'altra fare della propaganda negando l'assunzione di una posizione di parte. Vi è dunque propaganda e propaganda come vi è educazione ed educazione; e ciò perché vi è società e società. La società dei consociati, e la società dei socializzati, non più riconducibili alla loro singola individualità » (pp. 22-23).

(3) Suggestione e identificazione nel linguaggio cinematografico sono state di recente analizzate, dal punto di vista della psicologia sperimentale, da J.J. Rinieri, *L'impression de réalité au cinéma. Les phénomènes de croyance*, e da H. Agel, *Activité et passivité du spectateur* in *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953. Su cui cfr. questa Rivista II (1954), 3, pp. 53-59.

cinematografo a fini edonistici e la sua elevazione a fini ed attuazioni etiche, estetiche e religiose.

L'educazione del fanciullo *con* il mezzo filmico e *al* mezzo filmico — una dualità di funzioni pedagogiche che solo in provvisoria astrazione possono pensarsi disgiunte mentre in realtà sono complementari e reciproche — si costituisce attraverso le successive fasi dell'esperienza psicologica, dove il grado più maturo media e filtra al suo vaglio il grado precedente. L'iniziale sincretismo e globalismo, in cui l'identificazione risulta dalla incapacità di tener nettamente distinto l'oggetto dal soggetto, è sostituito, nella rapida crescita mentale della puerizia, da un frammentismo analitico sorretto dall'esuberanza della recettività memorizzatrice. L'attenzione converge su taluni centri d'interesse per l'azione o i sentimenti, e ingenera una comprensione più estesa, tale da ridurre progressivamente le zone d'ombra della vicenda. L'adolescenza attinge il senso dell'insieme anche se volge il contenuto filmico alla migliore definizione del proprio mondo interiore e alla affermazione della propria individualità. La proiezione in oggetto dell'opera, la valutazione della composizione sono il segno della maturità adulta, come destarsi dell'attitudine critica, consapevolezza dei rapporti, attività sintetica, non più soltanto recettiva.

L'accostamento e l'educazione al cinema, dunque, riflette il quadro dello sviluppo psichico, variandone in parte gli aspetti consueti alle acquisizioni effettuate nella cosiddetta « vita vissuta » — o realtà non spettacolare — con una suggestività propria che acuisce e intensifica quella delle tradizionali tecniche della rappresentazione figurativa. Ne consegue la bontà del criterio di graduare il contatto e la frequenza dell'esperienza filmica secondo l'età e la maturità del ragazzo sia con una produzione specializzata, didattica, divulgativa, là dove questa si riconosca intellettualmente e moralmente proficua e corroborante l'azione verbale e l'esempio del maestro, o semplicemente narrativa a fini di ricreazione; sia col porre i giovani dinnanzi al film per adulti, al film normale, quando esso non si presenti arduo per il contenuto (fatto, per vero, molto raro a verificarsi, aggirandosi l'età mentale media richiesta al pubblico cinematografico, com'è stato rilevato, sui 13 o 14 anni!) e soprattutto non possa costituire motivo di scandalo e di curiosità malsane. In questi casi, quindi, in cui mettere il ragazzo a contatto con il film « serio » possa contribuire, rispettan-

done la psicologia, all'educazione estetica, ossia del gusto e della sensibilità, facendo emergere dallo stato di latenza attitudini ancora ignote e più agevolmente e vivacemente destabili se stimolate da impulsi e interessi consentanei all'età e non invece inaridite prematuramente dal dovere scolastico, quando questo dovere sia accettato — e purtroppo è un caso non certo eccezionale — non come dovere, ma anzi come incomprensibile coercizione.

La considerazione del contenuto trae con sé, oltre il rifiuto degli equivoci formalistici e contenutistici, più che mai presenti e intolleranti nelle polemiche altrettanto che nelle poetiche e nelle scuole di questi anni, ma non perciò da respingere con minore energia, anche il tema della natura e dei limiti della sorveglianza statale, nella forma del controllo e in quella, assai discussa, della censura. Questo tema, in sostanza, non altro è se non il problema del contenuto visto sotto l'aspetto del rapporto con l'autorità statale. E' infatti impossibile prescindere, come ognuno sa, dalla valutazione del contenuto di un'opera filmica: del film non artistico perché tutto il suo interesse risiede appunto nel contenuto, e contenuto sono anche i tentativi di espressione irrisoluti; del film poetico perché anche la sua attuazione non può non presentarsi come una sintesi contenutistico-formale, se affermare la qualità lirica di un'opera importa già consegnare ad un positivo giudizio la sua significazione etica, essendo l'arte attuazione di un valore e manifestazione di una personalità morale.

E' nelle mie intenzioni tornare in una prossima nota sui complessi e delicati rapporti fra cinema e stato (e governo) *sub specie censurae*. Basti per il momento, comunque, stabilire che la denegazione assoluta della legittimità di un intervento successivo di controllo e disciplina è posizione, quanto meno, ingenua per chi consideri la peculiarità e il fine cui sono diretti i poteri statali. Quando lo stato, attraverso i propri organi, amministra giustizia e di conseguenza punisce quanti contravvengono al suo comando legale, altro non fa se non esercitare funzioni che gli sono proprie: per assolvere le quali esso è costituito e mediante le quali si definisce. Contestargli queste attribuzioni implicherebbe una menomazione anarchica del suo potere. E' evidente, perciò, sostiene l'A. « che debba venire giustificata qualsiasi forma d'intervento, in quanto in ogni società organizzata il rispetto dell'altrui persona è condizione essenziale e imprescindibile di ogni rapporto umano:

ed è peraltro compito dell'autorità quello di intervenire con una disciplina esteriore là dove manchi la disciplina interiore fatta di autocontrollo e di autoresponsabilità » (p. 117). Ma la giustificazione di quella forma d'intervento che prende il nome di censura suscita, di fatto, più sottili difficoltà in quanto la salvaguardia della libertà degli uni possa compromettere e vanificare la libertà degli altri (pag. 119). Si ha, a questo proposito, l'impressione che il F. d'A. indulga eccessivamente ad un tentativo di coonestazione della censura anche quando essa sia diretta contro opere che realizzano un valore e posseggono perciò, nella loro totalità, un irrefutabile carattere positivo. Non già che egli non avverta l'inopportunità del conferimento all'autorità politica di una facoltà inappellabile di discriminazione estetica, ma la sua visione del rapporto tra l'autore e il pubblico appare dominata dall'esigenza di preservare la moralità degli spettatori quand'anche costoro non siano ben disposti o capaci di un pieno intendimento. Se è vero che solo un eccezionale stato di grazia produce l'esprimersi del motivo poetico, è altresì vero — data l'identità di natura tra genio e gusto — che a condizionare la riproduzione o lettura occorre l'insorgenza eccezionale di una misteriosa disposizione dell'animo che all'A. vien fatto di paragonare all'ascesi religiosa.

La natura, per così dire, superumana e privilegiata del dono lirico, basta, per il d'A., a giustificare, « da parte di una società consapevole dei destini e dei valori dell'uomo, anche la censura parziale o totale, la quale, lungi dall'essere un attentato alla libertà del poeta, è piuttosto il più esplicito riconoscimento del valore assolutamente privilegiato, eccezionale della poesia, che solo gli iniziati, anzi meglio, gli eccezionali, possono cogliere nel suo autentico valore, senza essere travolti dall'imporsi su di essa del contenuto, cioè del contingente dell'occasionale », (pp. 120-121). Sarebbe di notevole interesse discutere questa concezione romantico-aristocratica dell'arte: quel che qui, però importa osservare è che, in ogni modo, si rende così lo stato arbitro o di un giudizio estetico, il quale nell'ambito giurisdizionale dell'organismo che lo formula si pone senz'altro come definitivo e assoluto (nel caso in cui si motivi il provvedimento di censura con l'argomento che l'opera è immorale in quanto non attui il valore dell'arte), ovvero di una presa di posizione altrettanto postulatoria sulla sensibilità estetica e sulle facoltà critiche degli spettatori o lettori nella cui

percezione l'opera trova le premesse del suo storico esistenziarsi (nel caso in cui si affermi che l'opera non è immorale, ma il fraintendimento di essa può renderla tale alla mente del volgo). Due prevaricazioni, dunque, dell'autorità statale che non mi pare possano prestarsi a convalidare teoreticamente l'intervento censorio in una prospettiva cristiano-liberale. La libertà dello spettatore *dai* cattivi film viene piuttosto cautelata dalla concorrenza dei film migliori, dal contrasto che tra questi e quelli si genera nel gusto del pubblico, dal promovimento dell'equilibrio nella valutazione degli spettatori. La censura più efficace è l'autocensura: non cioè quella che prende forma in nome ed in imposizioni eteronome, ma quella risultante dalla discriminazione interiore che la persona compie in sé con l'atto stesso del proprio miglioramento, ottenuto mediante la tensione della problematica spirituale. Ciò non importa, per altro, escludere l'opportunità del divieto alla diffusione delle opere prive di qualità artistiche e persino di ogni probità di mestiere e manifestazioni amorali o immorali, in particolare quando esse s'indirizzino o comunque sollecitino l'attenzione, per fini inconfessati, di un pubblico ancora in età immatura. La valutazione determinante il provvedimento di censura dovrà essere anch'essa, volta per volta, vigilata dal giudizio della critica. Tale opera di controllo ed, eventualmente, di polemico dibattito intorno a questi atti dell'autorità politica, è assolta, nello stato liberale e democratico, dalla libera stampa, istitutrice di un rapporto quanto mai fecondo tra le divergenti ideologie, senza che si voglia presumere, dalla censura, una ineccepibilità che non è nell'ordine del pensiero e degli atteggiamenti umani, o una puntuale coincidenza con quella che potrebbe denominarsi « l'opinione di maggioranza della critica » il che sarebbe una istanza anch'essa del tutto irrisolutiva non costituendo certo la maggioranza statistica un valido criterio di giudizio e potendo la ragione essere l'attributo di un solo contro tutti gli altri. E, parimenti, senza che si richieda alla voce pubblica, espressa attraverso la stampa o con qualsiasi altro mezzo, quella meccanica unanimità di responso che è negazione del processo laborioso e antinomico della verità. In ultima analisi, all'astratto egualitarismo legalistico è da opporre l'impegno dialettico delle forze di libertà agenti nel concreto della situazione. La *discutibilità*, ossia la liceità della critica alle azioni deliberate dagli organi statali (perché ad essi affidate) ed alle presupposizioni teo-

retiche, costituisce essa stessa un fattore ed una garanzia dell'autocontrollo e, in quanto tale, condizione di civiltà e di progresso.

Si può così tornare a dividere la posizione coonestativa del pedagogista quando egli, con una presa di posizione storica che ha qui una funzione di esempio, mette in risalto, a differenza di tanti contenutisti incoerentemente protestanti contro la censura, come « certo film così detto realistico, si riduca di proposito ad essere una presentazione di fatti e di situazioni senza scelta e senza valutazione, nel presupposto, certamente ingenuo, che sia lo stesso spettatore a risolvere da sé, con le sue forze, quei problemi che la situazione gli presenta. E' evidente che un siffatto modo di concepire la realtà, nonché di giustificare il cinema, finisce per essere la negazione di ogni autentico valore umano, poiché finisce per ricondurre anche l'uomo al piano delle cose, esistenza fra le altre esistenze, fatto o evento fra gli altri fatti o eventi. Se questo è il risultato a cui si vuole pervenire, se lo scopo, certamente non dichiarato, ma indubbiamente presente in questa prospettiva, è di condurre alla negazione dei valori dello spirito, non è troppo da meravigliarsi se la società, e lo Stato in cui essa si organizza, intervengano per impedire ed opporsi al realizzarsi di tale finalità » (pag. 221). E questa argomentazione, oltre ad avere valore e riferimento generali, è un giudizio critico sull'equivoco neorealistico (che non è, evidentemente, proprio di quei film notevoli — di Rossellini, di Visconti, di De Sica — che tutti sappiamo, ma delle dozzine di convenzionalissime opericciole partorite dalla formula nonché dalle prestazioni di una poetica o di una cronaca fondate su dati culturali assai poveri) ancor meglio chiarito e precisato dallA. invalidando i presupposti e la *fictio* agnostica di questa scuola o teorica: « In molti film troviamo la presentazione dei fatti nella loro crudezza, evidenti suscitatori di problemi, di interrogativi, di dubbi. Sarà lo spettatore, si dice, a prendere posizione, a risolvere quei dubbi, a rispondere a quegli interrogativi. E questo può essere vero, ma solo fino ad un certo punto: perché obiettivamente c'è il film, il quale non vuole prendere una posizione, il quale non vuole offrire una tesi, il quale cioé vuole presentarsi agnostico, indifferente, al di fuori o al disopra di ogni consistenza morale (. . .). Ma questo è già un prendere posizione poiché l'agnosticismo in sede etica o è una soluzione o è una contraddizione » (pag. 128 e si veda ancora pp. 129-30). Al contrario il F. d'A.,

come già su diverso terreno culturale l'Agel, l'Ayfre e Charles Ford (4), difende, coerentemente con i risultati dell'estetica del neospiritualismo cattolico, il valore della testimonianza e del messaggio religioso dell'opera d'arte e quindi del film che aspiri alla condizione espressiva, concludendo che « il contenuto religioso nel cinema può trovare la sua presentazione solo a condizione che raggiunga e pervenga al piano (...) della poesia » (pag. 142), e indicando come inevitabile la « convergenza del piano della esperienza religiosa verso il piano della esperienza estetica » (p. 144).

Ad esso, ossia al *Cinema come arte* è dedicata la terza parte di questo complesso volume. L'A. vi conduce anzitutto una disamina riassuntiva ma criticamente impegnata, delle teoriche sul cinema, soffermandosi particolarmente su quei « precursori » o tecnici o l'uno e l'altro insieme che furono Ricciotto Canudo, Delluc, Germaine Dulac, Richter, Arnheim, Pudovkin, Spottiswoode e, qualche volta più a lungo, sulle posizioni meglio scaltrite di Chiarini e Ragghianti, di Balàzs, di Aristarco e di Eisenstein, rappresentanti il punto di vista attuale di un idealismo non pedissequo, e di un marxismo non del tutto legato ad una ortodossia di partito o il tentativo di comporre queste due dottrine in un nuovo risultato e in una diversa metodologia.

La discussione con Chiarini (col Chiarini — com'è naturale avendo l'occhio alle date — anteriore alla elaborazione della teoria sul film-documentario riferente ad istanze culturali in parte diverse la teorica griersoniana del documentario-dramma), costituisce, per il d'Arcais l'occasione di una critica all'idealismo preannunciante la enucleazione di quella diversa, benché ad esso culturalmente e storicamente congiunta, estetica neospiritualistica che, sulla scorta di alcuni precedenti lavori, sarà riaffermata e svolta nei capitoli successivi più liberamente teoretici. Non è questa la sede per affrontare di proposito il tema, peraltro mai arduo, di una revisione dell'estetica idealistica quale si tenta di effettuare o si viene verificando. Ora, sebbene molto si possa e si debba riconoscere di valido e di chiarificatore nel buon lavoro di queste recenti teorizzazioni (Carlini, Guzzo, Stefanini, Pareyson, ecc.),

(4) Cfr. H. Agel: *Le cinéma a-t-il une âme*, Paris, Les Editions du Cerf, 1952; H. Agel et A. Ayfre: *Le cinéma et le sacré*, ivi, 1953; A. Ayfre: *Dieu au cinéma*, Paris, 1953 (tr. it. *Problemi estetici del cinema religioso*, Roma, Bianco e Nero, 1953); C. H. Ford *Le cinéma au service de la foi*, Paris, Plon, 1953.

là dove, come talvolta accade al Flores, lo spunto polemico sopravvanza sul riconoscimento storico-critico, appare doveroso ricordare quanto ricchi siano stati gli svolgimenti del nuovo idealismo nella problematica dei suoi due più grandi pensatori. Fu questa una problematica profondamente speculativa in quanto non esitò a scandagliare le proprie acquisizioni, ed a integrarle e proseguirle sicché Croce, prossimo alla fine della sua feconda giornata ci diede ancora quel sorprendente e pregnante saggio che è *Praticità della storia e apraticità della poesia* (5) e Gentile concluse la sua opera con quel libro mirabile che è *Genesi e struttura della società*, da mettere accanto ai suoi maggiori e con le ultime pagine sulla religione e il problema dell'immortalità, ove si conferma, rinnovandosi, la forza e l'orientamento della sua vocazione teoretica. Opere e pagine che non sono eclетticamente ed estrinsecamente conciliate con quelle delle origini e delle giovanili organizzazioni sistematiche, ma ad esse si legano nella consecuzione ideale di un dilettismo tanto più attuoso e denso di significato quanto meno formalisticamente vincolato da un'adesione letterale ai suoi primi connotati.

Fino a che punto, dunque, è una procedura storiograficamente legittima quella di ancorare il senso della speculazione idealistica ad una formulazione prescelta fra le altre e, perciò stesso, sottratta al ritmo vitale in cui ebbe a germinare e quasi fissata in una essenza dogmatica? Quando qualcuno scrisse che l'idealismo possiede una chiave buona per tutti gli usci, con l'intenzione di inficiare di preziosismo virtuoso la terminologia ed i procedimenti dialettici, forse non sospettò che, in quella frase immaginosa, gli era balenata l'intuizione dell'estremo rigore di quella esperienza filosofica. F. d'A. in effetti è ben lontano dal prescindere e dallo svalutarla, fatta eccezione per alcuni momenti d'impazienza polemica. Tuttavia, se può costituire un interessante argomento quanto egli, e il Chiarini, asseriscono della mancata interiorizzazione della tecnica nell'orizzonte idealistico, non altrettanto probante risulta in merito al problema forma-contenuto, contrapporre Croce al Chiarini ricordando che il primo « molto più coerentemente (...) aveva affermato il carattere di assoluta indipendenza e di auto-

(5) Si veda la bellissima analisi che compie V. SAINATI nel suo volume *L'estetica di Benedetto Croce dall'intuizione visiva all'intuizione catartica*, Firenze, Le Monnier, 1953.

nomia dell'arte nei confronti della vita etica ». C'è questo, indubbiamente, in una fase del pensiero crociano, ma vi è anche, e negli aspetti più maturi di esso, lo stringersi della relazione spirituale nell'unità dei distinti, vi è la sintesi indentificante personalità morale e personalità estetica nel processo della coscienza o, che è lo stesso, l'elevazione catartica della poiesi artistica su dal travaglio pratico mediato e rasserenato; vi è il grave problema della soggettivazione storica, ossia quello di individuare la condizione che conferisca all'opera la sua eticità. Solo in questa considerazione storicistica della estetica dell'idealismo, si manifesta nella sua interezza e nelle sue implicazioni il problema dell'estetica odierna di base spiritualistica, riassumibile, in formula provvisoria, nella transizione della estetica della pura categoria o attività formante ad una estetica in cui il centro spirituale formante sia la persona. Passaggio, del resto, colto, e non da oggi, dal F. d'A.

Non direi dunque, sulla scorta del volume intorno al *Film nei problemi dell'arte* che il Chiarini sia, o sia per le obbiezioni mossegli dall'A. (coimplicazione di arte e morale; presunta inconciliabilità del punto di vista crociano con quello gentiliano) « leggermente in ritardo nei confronti di quella critica che si impose nell'ultimo ventennio, di meditazione e di ripensamento sulle dottrine del Croce e del Gentile ». Anzi Chiarini, benché non ponga in tutte lettere il problema — né certo l'economia del suo lavoro lo avrebbe richiesto o consentito — appare sulla linea del Croce più maturo e dell'attrazione che su di esso, di là dalla polemica e dal gioco delle formule, esercitò l'universo speculativo gentiliano.

Balàzs, al contrario, risulta alquanto sopravvalutato. In realtà gli scritti dello studioso ungherese, se forniscono, come in fondo anche il F. d'A. ritiene, un'abbondante messe di osservazioni, mal si prestano ad un'analisi che cerchi di farne emergere una coerente teoria. Approssimazioni idealistiche e atteggiamento marxista non riescono a combinarsi in saldezza prospettica, e lo stesso impressionismo critico, a volte nitido, si smarrisce qua e là in notazioni ed escogitazioni di dubbio gusto. Di Balàzs valgono soprattutto le descrizioni, diremmo, « fenomenologiche », ma tentare di organizzarle in una sistemazione consapevole sarebbe una maniera di surrogare il proprio mondo concettuale con l'oggetto della va-

lutazione critica (6). E non già che teorizzare non rientri nelle ambizioni del critico ungherese o che egli parta da presupposti scettici, ma la preclusione gli deriva dal fatto che le sue trattazioni si rivelano troppo palesemente inferiori ad una efficace orchestrazione delle tesi asserite.

Certo modo di interpretare Gramsci ed una sostanziale adesione al marxismo conducono Aristarco a posizioni dichiaratamente contenutistiche alle quali consegue, generalmente in modo coerente, la sua prassi di commentatore delle opere cinematografiche. Per cui il suo rapporto con l'idealismo, nonostante le cautele di cui egli tiene a circondarlo, è, in effetti, puramente negativo. Alle radici di questa reale chiusura all'esperienza idealistica sta appunto la dissoluzione praticistica della forma nel contenuto: ossia una visione « culturale » dell'arte e di tutta la vita della coscienza, di fatto disinteressata al dialettismo spirituale e paga di uno storicismo della prassi. A siffatta concezione resterà sempre di chiarire perché l'arte ci si manifesti nei modi che sappiamo e non si confonda con qualsiasi altra attività umana; perché, ad es. sia insopprimibile l'alterità fra la tecnica delle culture granarie e il fervore lirico con cui il poeta ci canta un campo di grano « quando tutte le spighe si piegano al muggente vento dell'est ».

All'excursus storico il F. d'A. fa seguire il centro teoretico della propria meditazione, proseguendo una indagine iniziata con *Il problema dell'arte* e continuata nel *Valore educativo dell'arte* e nel *Problema della educazione estetica*, con lo svolgimento degli accennati motivi di critica all'estetica idealistica. Mi limito ad elencare le linee maestre di siffatta posizione speculativa, consapevole come sono che il tema andrebbe assai approfondito e trattato a parte. In primis, rivalutazione dell'arte come mimèsi, in ragione del suo rapporto con la storia. L'imitazione « che l'arte compie nei confronti della storia (...) mette in evidenza non l'apparire, la fenomenicità degli eventi, bensì il loro valore (...). Dunque realismo come autentica interpretazione della realtà » (pp. 176-77). Storicità dell'arte in quanto necessità, perché essa viva, di rifarsi presente nello spirito; metastoricità invece, e nel senso

(6) La contraddittorietà e i limiti (come del resto, i non pochi nè piccoli meriti) di Balàzs sono equamente stabiliti, e non certo per un partito preso antimarxistico, nella documentata recensione di G. Moscon, in *Belfagor*, VIII (1953) 3, pp. 356-60. Cfr. anche questa rivista, II (1953), 8, pp. 64-70.

schopenhaueriano di creazione di valori e in quello aristotelico di presentare l'universale « del fatto e del valore » (p. 178); riconferma dell'autonomia ed unità strutturale e formale del linguaggio espressivo come quello che trova in sé il proprio valore (pp. 180-81); distinzione, dalla tecnica esterna, della costitutiva tecnica interna; carattere transindividuale e transempirico del risentimento come condizione della sua esprimibilità (pp. 182-83); contemplatività dell'arte; assoluta consecutività del fatto interpretativo all'esistenza dell'arte (p.185); natura di siffatto processo interpretativo, come, nel suo più alto grado, critica ed analisi « delle ragioni della creazione, del *come* e del *perchè* di un determinato atteggiamento artistico » (a questo proposito si discute la possibile funzionalità del colore e della musica nel film, e si respinge l'estrinseco criterio di valutare il film — quasi riprendendo l'equivoco wagneriano — come somma di più « arti » o « sovrapposizione di diversi linguaggi », per insistere sul « carattere essenzialmente unitario ed organico come condizione della opera d'arte »); mancanza di uno scopo pratico nell'arte in quanto tale, ma, *e converso*, presenza dell'uomo intero in ogni atto della sua spiritualità (p. 193); l'arte infine, come parola assoluta ed esperienza privilegiata: complementarità del soggettivo e dell'oggettivo nello spirito estetico in quanto l'arte è un problema che attende la *sua* chiarificazione e la *sua* soluzione, definita nel momento della ri-creazione ossia, senz'altro, di quell'estetico intendere che è anche sentire.

La parte conclusiva del volume (*Cinema didattico*) esamina la relazione tra cinema e scuola (7) e, in questo, non sempre evita

(7) Alla discussione di questo rapporto è interamente dedicato il n. 10-11, anno II (1953) della presente Rivista, a cura di L. VOLPICELLI, comprendente diversi saggi, alcuni dei quali molto pregevoli, pur nella loro brevità, dello stesso Volpicelli, di A. Marzi, R. Canestrazzi, G. Santoro, A. Mura, E. Tarroni, G. Gabrielli, F. Paolone, A. Marcucci, C.A. Cavalli, R. Laporta, R. Branca. Del VOLPICELLI si veda anche *Il vero problema del cinematografo rispetto all'educazione*, in *Bianco e Nero*, X (1949), 5, pp. 3-8 e *Pregiudiziali sul cinema e l'educazione*, ivi, X, (1949), 9. Cfr. inoltre G. CATALFAMO, *Educatività del cinema e cinema educativo*, ivi, XI, (1950), 1, pp. 91-96; R. MAGGI, *Riflessi dell'attuale posizione psicosociale del fim*, ivi XI (1950), 2, pp. 6-40; A. COVI S.J., *Scuola e Cinema*, ivi, XI (1950), 3, pp. 50-56: G. GUERRASIO, *Un corpo al cinema per l'anima della scuola*, ivi, XI, (1950), pp. 56-67; R. LAPORTA, *L'esigenza critica sistematica come condizione di una didattica del cinema*, in *Cinedidattica*, marzo 1953; *Appunti per la fondazione di una didattica cinematografica*, in *Scuola e città*, IV, (1953), 4, nonché gli altri scritti e volumi elencati nella bibliografia del numero citato della *Rivista del cinema italiano*.

le ridondanze in quanto riprende di frequente la tematica già largamente tracciata nella *Esperienza del cinema.*

La penetrazione del cinema nella scuola, se dovesse attuarsi come scolasticizzazione « filmesca » in cui il cinema presumesse di sostituirsi al rapporto personale e biunivoco maestro discente, non potrebbe produrre altro che effetti negativi, aggredendo gli scolari con il peso di una presentazione fonica e visiva perentoria. L'esercizio di questa pressione e suggestione non potrebbe infatti, essere mediato dai gracili poteri critici dell'età evolutiva ed esigerebbe accorgimento e cautela anche nella educazione degli adulti (8). Per questo aspetto sono incontestabilmente giustificate le preoccupazioni di non pochi pedagogisti ed uomini di scuola allarmati dalla prospettiva dell'addestramento gregale cui si ridurrebbe la scuola se assumesse, mediante la lezione cinematografica, un indirizzo che, tendendo a soffocare ogni autonomo impulso, risulterebbe di necessità livellatore e dogmatico. Ma evidentemente la finalità pedagogica del cinema non è questa, almeno dovunque e fintantochè il vivere civile si presenti come preservazione del valore dalla meccanizzazione totalitaria e non come avvio ad essa. Il problema è quello di rendere proficuo ossia collaborativo e non mutuamente disgregatore, ogni contatto e rapporto tra cinema e scuola, nella vita scolastica come nelle attività extrascolastiche (ma, più veramente, parascolastiche) degli alunni, sia insegnando, come abbiamo detto, mediante il film, sia, e non meno, educando al film. Occorre cioè instaurare il *cinema* nella scuola e a fianco della scuola come strumento di esempio, illustrazione, verifica e memorizzazione della parola dell'insegnante e del contenuto dell'insegnamento: e ciò importa una precisa subordinazione del cinema scolastico ai bisogni didattici. E servirsi inoltre del *film* (secondo l'efficace distinzione tra cinema e film istituita dal Chiarini) come base iniziale per l'affinamento del gusto, ossia per agevolare il trapasso dal « risentimento impressionistico-psicologico della pubertà alla valutazione etico-estetica, dell'età adulta: anche se, nella maggior parte dei casi, tale valutazione si limiterà a costituirsi in termini assai semplici. Il film, insomma, può introdurre il ragazzo al mondo dell'arte e del pensiero con maggiore

(8) Si legga particolarmente, il prudente saggio di G. Gabrielli, *Cinema didattico nelle classi di insegnamento degli adulti* in *Rivista del Cinema italiano,* cit.

spontaneità e prontezza di accostamento, e quindi con la sossibilità di suscitare in un momento successivo maggiori approfondimenti e un vero e proprio interesse critico, più facilmente di quanto possano, sulla sensibilità dell'adolescente e del giovanissimo, la letteratura e le tradizionali « arti » della figura. Su questa maggiore disponibilità dell'animo adolescenziale, perchè non abbia a ripiegarsi in abdicataria inclinazione ad ammirare ogni cosa, prolungando nel tempo la caratteristica del ragazzo di scambiare per bellezza i frutti dell'artificio e della fantasticheria, anzichè pervenire alla decantazione, vigila e interviene l'opera equilibratrice e suggeritrice dell'insegnante. Egli, ad opportuna distanza dalla proiezione, lasciando cioè che si attenui l'immediata presa sentimentale ed immaginosa sui giovani spettatori, li inviterà al ripensamento, stimolerà l'istituzione di rapporti e confronti con altre opere cinematografiche e non soltanto cinematografiche, si farà tramite di un'adeguata comprensione del dramma filmico, non più semplicemente badando alla spiegazione dei termini della vicenda che l'età evolutiva ormai percepisce con sufficiente sicurezza, bensì insistendo nell'analisi dei suoi valori di contenuto e, dove sia il caso, di espressione, non diversamente da quanto gli accade di eseguire nei confronti di un testo o di un quadro. Nè parrà, di conseguenza, strano che siffatta discussione abbia a svilupparsi ulteriormente e concludersi in una relazione scritta degli alunni, nè più nè meno di quanto d'abitudine avviene per una poesia o un racconto o un personaggio o per uno spunto etico o storico derivante da un'opera letteraria. E' necessario dunque, perchè la fruizione didattica del cinema si presenti in tutta la sua attività, che gli spettacoli filmici non siano offerti al ragazzo senza un ordine, una progressione e un ragionevole distanziamento nel tempo. Occorre dunque la produzione di film destinati particolarmente ai ragazzi, senza che questa specificità implichi di per sè alcun divieto alla presentazione integrale dei film per adulti che effettivamente esprimano un valore e non contengano « elementi negativi per l'età giovanile ». Non sono molte, certo, le opere rispondenti insieme ai due requisiti, ma neppure, in un sessantennio, tanto poche come qualcuno vuol calunniare. Ed altrettanto occorre che gli insegnanti abbiano capacità di intendere e far intendere i valori del film, allo stesso modo che non potrebbero presumere capire ed amare i cori dell'*Adelchi* o *San Martino* se non avessero la

facoltà di sentire e rivivere essi stessi il mondo interiore di quelle composizioni. Non tutti gli insegnanti — è assai probabile — si trovano oggi in possesso di questa preparazione che, in gran parte, sentono estranea e spesso tendono a disprezzare per il peso della incultura che grava sui pregiudizi e li rende di così difficile eliminazione. E' anche probabile però, che l'accamparsi del cinema e, in genere, dei mezzi audiovisivi con tutta la loro forza di espansione nella vita contemporanea, rende sempre più rari ed isolati fra le persone colte (e quindi fra gli insegnanti), *qua tales* sensibili all'imperativo di comprendere la realtà in cui sono chiamati ad agire ed a pensare, i temperamenti refrattari all'interesse e al gusto per le attuazioni cinematografiche.

Questo innesto del cinema nella vita e nel costume scolastico, così inteso come ampliamento della cerchia di comprensione della realtà, non richiede nè una traduzione in materia d'insegnamento nè una riduzione dell'orario o dei programmi scolastici perchè ad esso si lasci libero spazio. Deve bensì « affermarsi ai confini dell'orario propriamente scolastico, nel periodo concesso e dedicato alle attività parascolastiche » (p. 243). E potrà in modo profittevole estendersi ad un'attività di pianificazione di schemi e di stesure di soggetti filmici e di vere e proprie sceneggiature e perfino, ove sovvengano i mezzi, di embrionali tentativi di produzione, se quelli e questi appaiono « particolarmente significativi ed adatti alla (...) età » scolastica e « alle esigenze culturali avvertite dagli studenti » (p. 243).

La leggittimità di una considerazione pedagogica del cinema non richiede particolare discorso perchè essa è resa implicita dalla spiritualità del cinema come arte e conoscenza, vale a dire in quanto forma figurativa di sentimenti e strumento alla trasmissione e divulgazione di concetti e di idealità morali. Così il capitolo conclusivo dell'opera del F. d'A. non mira ad altro se non a ribadire e portare ad ulteriore e didascalico chiarimento la trama logica predisposta lungo tutto il volume, specificandola in una critica all'atteggiamento di pensiero secondo il quale « essendo il linguaggio cinematografico di tipo emotivo, esso non può contribuire alla razionalità, cioè alla consapevolezza dello spirito, all'autocoscienza » (p. 264). Evidentemente, per la posizione speculativa del F. « siffatta critica nasce da preoccupazioni di tipo intellettualistico o razionalistico, che trovano nella formulazione cartesiana

la più esplicita ed organica prospettiva » (p. 264). Ma tale prospettiva cartesiano-illuministica è stata inverata, nella storia del pensiero, in una posizione più comprensiva che ha rivendicato la positività spirituale, e quindi educativa, proprio al linguaggio di tipo emotivo, non soltanto riconoscendone il valore e la necessità, ma ravvisando « la possibilità di ritrovare nello sviluppo e nella totale realizzazione di questo mondo effettivo la suprema istanza dell'opera educativa » come formazione della personalità, a preferenza dell'astratto razionalismo scientistico. Infatti « se si vuole che ciascuno sia veramente se stesso, differenziato dagli altri, ciò avverrà solo a patto che ciascuno affermi e ritrovi la propria vita affettiva » (p. 267). E, a veder bene, ciò equivale ad assegnare una sua razionalità alla vita emotiva, cioè ad estendere il dominio della ragione, affermando, coessenziale all'unità della persona come centro di vita spirituale la relazione tra sentimento e conoscenza. In tal modo si rivela fallace la concezione di un linguaggio puramente emozionale o di uno stato d'animo che non racchiuda una prospettiva teoretica, nel tempo stesso che si convince di errore ed insufficienza speculativa l'opposizione esclusivistica tra emozione e ragione.

« Lo spirito umano — scrive giustamente il d'A. — è invece integralità, unità, sia pure nella molteplicità delle sue forze e dei suoi atteggiamenti, vita emotiva che si rende consapevole, giudizio che si afferma su di un contenuto realmente esistente. Il linguaggio umano è sempre, in ogni momento della vita, ambivalente: fin dalla prima parola del bimbo, nella quale si ritrova, con il tono dell'impronta soggettiva, il riconoscimento di una realtà oggettiva. In questo senso, si potrà accettare anche la definizione del cinema come linguaggio emotivo: avvertendo peraltro che la vita emotiva deve essere anch'essa vissuta realmente e concretamente, in quello che essa è, e non secondo una formula ed una astrazione. Ciò permetterà di notare il graduale processo di chiarificazione, di precisazione, cui è chiamato il linguaggio dell'uomo, per diventare, non soltanto sempre di più segno della realtà, ma anche testimonianza quanto più completa ed esauriente, e perciò veramente trasparente, della propria personalità spirituale ».

Vittorio Stella

NOTE

Il cinema e la cultura americana

E' ormai invalso l'uso, anche nelle trattazioni storiche al riguardo, di considerare il cinema americano come avulso dalla vicenda culturale ed intellettuale del suo paese, indifferente alla evoluzione di quello « spirito americano » di cui il Commager ha tracciato un icastico itinerario nel suo pregevole volume. Dal canto nostro abbiamo espresso, altra volta, l'opinione che, anche attualmente, il cinema USA vada ripetendo puntualmente, sia pure con decenni di ritardo e con minor carica emotiva, le esperienze ed i motivi della letteratura, il realismo ossessivo e la « stream consciousness » della « generazione bruciata » degli anni tra il 19 *ed il* 29. *Vorremmo arrischiare adesso una tesi ancor più ardita: riteniamo, cioè, che nelle maggiori e più impegnate espressioni del cinema americano s' avverta il medesimo substrato, l'ambiente spirituale, i caratteri primari della cultura statunitense.*

La cultura americana, pure raccogliendo una vasta eredità e facendo ad ogni momento i conti con la tradizione europea, ha seguito alcune sue linee direttrici fondamentali. Punti essenziali ed ineliminabili del suo sviluppo sono stati la costante avversione ed il ripudio della metafisica, il culto dell'azione e dell'energia, la comunanza ideale con la natura. Il carattere di pragmatismo dello spirito americano risulta evidente: né lo incrina minimamente l'apparente eccezione, agli inizi, del trascendentalismo di Emerson, di Alcott, di Royce, della Fuller. Se ben si guardi, i

miti che animano l'opera di Ralph Waldo Emerson finiscono per ridursi a due solamente, gli unici fondamentali e senza i quali si rischia di non comprendere nulla di quella complessa e suggestiva concezione: quello della natura, inteso comunque in un senso più evoluto che non fosse nella matrice russoiana, e quello dell'azione che parrebbe in contrasto con i postulati idealistici di Emerson. Non si può negare che Emerson avesse una fortissima immaginazione metafisica, ma bisogna avvertire che le forme estreme a cui perviene il suo pensiero dopo il travaglio dialettico sono assai più vicine al trascendentalismo di Kant e di Fichte che alla metafisica tradizionale: basta leggere questo passo: « La natura è l'incarnazione d'un pensiero, ed essa ritorna al pensiero, come il ghiaccio all'acqua e al gas. Il mondo è spirito precipitato, e la sua essenza volatile ritorna senza tregua allo stato di pensiero libero ».

Al di là di questo idealismo affiorano, nei suoi saggi, continui, penetranti richiami all'azione, alla prassi: « il pensiero più astratto, scrive, è quello che è più pratico » (1). *Questa sua mentalità pragmatista, che lo inserisce nella tradizione americana più genuina, si può facilmente individuare nelle sue opere morali, nei saggi sulla* Self Reliance, *su* The Conduct of Life, *su* Power *e* Workship. *« Nell'uno s'afferma la forza dell' io, si definisce l'eroismo come l'attitudine militare dell'anima. Si dice che la forza è o può essere amorale, che qualche iniquità è inseparabile a dei buoni muscoli, e che gli uomini che posseggono molto sangue artificiale non saprebbero vivere di noci, di tè e di elegie e per questi i romanzi e lo whist sono del pari insopportabili. A questi uomini occorre l'avventura, la guerra, la miseria, la caccia, i rischi immensi, le gioie della vita avventurosa. Nell'apoteosi della forza l'uomo ideale è un pacifista armato »* (2). *Nell'etica emersoniana c'è in luce la giustificazione e l'esaltazione della espansione americana all'Ovest e della febbre capitalistica, del grande sviluppo industriale ad Est.*

Accanto al mito dell' azione coesiste in Emerson quello, non meno carico di suggestioni, della natura. Non a caso un suo libro, uscito nel 1836 *a Concord, s'intitola « Nature » ed è un inno commosso ed appassionato ai boschi, alle valli, ai fiumi, ai pae-*

(1) The most abstract truth is the most pratical.
(2) Luigi Berti, *Storia della Letteratura Americana,* Istituto Editoriale Italiano 1950. Vol. I, p. 199.

saggi della Nuova Inghilterra. Un afflato panteistico, un soffio penetrante e prepotente di naturalismo romantico che ha le sue fonti in Rousseau e Coleridge, pervadono talune sue pagine:

« Nella profondità delle foreste in cui la luna fa il crepuscolo, nella roccia, nella caverna, sulle rive del lago solitario ove non risuona né il rumore della gioia né delle tristezze umane, in cui abita lo scoiattolo, o risuona il canto degli uccelli - lì c'è un santuario, un oracolo di cui le risposte non sono ambigue ».

In tutta l'opera del filosofo di Concord riecheggia questo desiderio inesausto di purezza naturale, il voler rifugiarsi insistentemente nel « gouffre » della natura, il ritorno all'alveo materno vagheggiato con nostalgia.

Il pensiero americano successivo ad Emerson si svolge tutto sul piano della influenza decisiva della prassi. Peirce dice che la conoscenza — quello ch'egli chiama coscienza teoretica — è un complesso di operazioni tecnico pratiche; William James sostiene che la realtà e possibilità di azione (reality is created temporally day by day). Su analoghe posizioni si muovono i pluralisti ed i « realisti critici » o « neorealisti » (3): Ralp Barton Perry; W. P. Montague, il quale afferma che l'esistenza è spazio-temporalità psicofisica; A. O. Lovejoy che insiste sulla funzione della temporalità. Una conferma di questo abito mentale si ha pure nella filosofia dell'atto di G. H. Mead, incentrata sul problema della struttura, ed in quella antimetafisica e storicista, di Dewey. John Dewey incorporò alla sua filosofia dell'esperienza il più alto idealismo creativo dei suoi tempi, secondo un giudizio di Alfred Kazin (4): la sua dottrina dell'energia creativa, con continui richiami all'azione ed al valore della temporalità, fu indubbiamente un grande contributo alla vita profonda dello spirito americano. Purtroppo in Dewey si notava spesso il prevalere esagerato di un altro mito americano, e dei più forti e radicati, quell'idealismo romantico e troppo ottimista che fu tanta parte dell'epoca rooseveltiana, quella tendenza prettamente americana ad un entusiasmo etico che Van Wyck Brooks deplorò con accenti amari in « America's Coming of Age ». Anche George Santayana, la mente più profonda di quella generazione, si ribellò a Dewey dicendo che la sua teoria

(3) Cfr. J. WAHL, *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amerique*, Paris 1920.

(4) ALFRED KAZIN, *Storia della Letteratura Americana*, Longanesi 1952, p. 169.

dell'esperienza, anziché contenere una morale, raccontava una favola (5).

Al pari della filosofia, anche l'arte americana è percorsa da fremiti d'azione: basti pensare allo slancio colossale dei personaggi di Melville, al simbolo del capitano Ahab, alle complesse significazioni ideali del «Moby Dick» (6); *od a tutta la poetica di Walt Whitman, al disfrenarsi di tutte le energie umane in un magma primitivo, in un delirante estro immaginativo, nelle «Leaves of Grass». Ed insieme ai motivi antimetafisici e pragmatici insorge sempre quello della comunione diretta con la natura, del ritorno alla madre. In letteratura gli esempi sono fin troppo facili, e non è il caso d'insistervi: da Thoreau che scriveva con veemenza: «Datemi l'oceano, il deserto o la solitudine primitiva e selvaggia!... Quando voglio ricrearmi, cerco il bosco più nero, la palude più pantanosa, più profonda e più sinistra. Penetro nel pantano come in un santuario. Là è la forza e il midollo della natura. Le fronde ricoprono il terriccio vergine. Lo stesso suolo conviene agli alberi e agli uomini. Alla salute d'un uomo occorrono più acri di prateria per la vista che alla fattoria carrettate di concime»; a Melville, immerso nel salso mistero del suo universo marino; al canto panico e spiegato di Whitman.*

Anche nelle altre arti il mito naturalistico è fortemente sentito: si veda l'esempio dell'architettura. La casa americana nacque come abitazione colonica; al suo modello si ispirò la grande architettura, conservando così intatto e vergine il fascino della rivelazione naturale. Le costruzioni di Frank Lloyd Wright — la Taliesin West a Paradise Valley, Arizona, 1938, la Falling Water — sono permeate, impregnate di questo forte sentimento naturistico (7).

Abbiamo visto così, in una rapida sintesi, come i moventi profondi della cultura americana s'adeguino in queste costanti: natura, azione, antimetafisicità. Ed il cinema? Ci sembra che si possa parlare anche qui, beninteso riferendoci alle espressioni

(5) Cfr. KAZIN, cit., p. 193.

(6) Si vedono le acute osservazioni di ENZO PACI in «*Moby Dick e la filosofia americana*» «*Aut-Aut*» I, 1951, p. 97 segg.

(7) Cfr. l'ottimo studio di SERGIO BETTINI «*Venezia e Wright*» in «*Metron*», 49-50, gennaio-aprile 1954.

che si elevano ad un piano di cultura, di piena concordanza con la tradizione.

Il discorso verte necessariamente su una schiera esigua di autori: Chaplin, Flaherty, von Stroheim. Potremmo riferirci anche a tutta quella serie di opere minori, a quella vasta produzione che potremmo definire di « evasione », di « ritorno alla natura » e che ha più di un addentellato col sentimento naturalistico dello spirito americano: ad essa dedica uno studio approfondito il Jacobs nella sua storia. Ma il discorso si farebbe troppo lungo e rischierebbe di perdere la sua unità.

In Chaplin, naturalmente, la cultura americana ha fatto i conti con la tradizione europea: dietro alle opere d'arte del « fanciullo » eisensteiniano c'è una vera ecatombe di cultura, tant'è vero ch'è stato facile ad esponenti delle più diverse mentalità e culture disputarsi Chaplin nella stessa guisa in cui le sette città della Grecia si contesero l'onore d'aver dato i natali all'antico vate. Comunque l'impronta americana è ben definita nell'arte di Chaplin: non per nulla quest'arte s'è formata in quelli che furono definiti gli « anni della speranza » americana, l'inizio del secolo fecondo di promesse, in cui si respira aria di grandi innovazioni, e Dos Passos profetizzava che il nuovo secolo sarebbe stato americano. L'etica di Charlot è un'etica di stampo ed intonazione prettamente umani, in cui le tradizioni di due mondi si fondono armoniosamente: in ogni caso, l'amore per la vita, la fiducia, la prontezza negli accorgimenti, lo spirito progressista del piccolo Charlie lo dipingono come un buon figlio dell'era di Teodoro Roosevelt. « Citylights », su cui ci si è potuti recentemente documentare, pur non essendo una grande opera d'arte, mostra con evidenza gli aspetti « Americani » della poetica chapliniana: lo spirito di rivolta contro la morale affaristica e l'industrialismo nascente, spirito che fermentava in varie forme in tutti gli intellettuali progressisti del tempo, da Veblen a Brooks, (8) *l'acuta definizione dei conflitti della società del tempo, l'elemento satirico che talora (vedi l'inizio) diventa addirittura pirotecnico e sconfina in effetti di virtuosismo, la sensibilità alla tragedia americana stemperata però da note di romanticismo, ed alfine la tendenza ch'era nello spirito dell'epoca, a scorgere il senso della vita nell'amore e nelle regioni*

(8) Cfr. KAZIN, cit., capitolo: *« Il progressismo: intellettuali in rivolta »* pagine 169 e segg.

intuitive ed affettive della personalità. Questa poetica chapliniana permane immutata, anche se portata su un piano paradossale, in « Mr. Verdoux », opera assai acuta e singolare. Anche in essa vi è una mordente satira ad una società in declino, ma, a confronto di « Citylights », avendo creato la guerra uno spirito di disillusione e di crisi, i conflitti hanno assunto un aspetto ben più tragico. Il « Verdoux » è, in fondo, la requisitoria più lucida e violenta che un artista del nostro tempo abbia rivolto alla sua società. Rimangono salvi, comunque, i miti centrali della poesia e della « weltanschauung » chapliniana: la fede nell'individuo, la credenza nell'amore come fonte di elevazione spirituale e di sublimazione, la speranza nella vita: eredità della grande tradizione romantica e (perché no?) anche del vittorianesimo.

Con « Limelight » Chaplin opera una profonda rivoluzione nella sua poetica: egli abbandona il mito dell'amore per una sorta di trionfo della volontà, di virilità spirituale. Calvero rinuncia a Terry perchè ha trovato in se stesso la « grande forza » per dominare la realtà; al mito dell'amore si sostituisce quello dello spirito che pervade e soggioga l'universo con la sua potenza. « La mente ed il cuore: che grande enigma », dice Calvero morendo. Chaplin risolve quest'enigma facendo un appello grandioso alla mente, allo spirito, alla dignità dell'uomo. Come tutte le grandi e geniali espressioni dello spirito americano, dai saggi di Emerson a « Moby Dick », « Limelight » è una profonda affermazione di umanesimo, un inno alle possibilità dell'uomo, un cosciente atto di fede; e s'oppone vigorosamente a « quell'esperienza di un presente che tutto penetra, ch'è un mondo senza fede », come dice Stephen Spender.

In Flaherty predomina invece il motivo della natura: c'è in lui quell'acceso spirito di comunione con essa che risuona nei « Poems of Nature » di Thoreau, in Melville e Whitman. Ma se in Thoreau i motivi naturali danno spesso l'avvio ad una serie di suoni sessuali, sfociano talora in un dilettantismo di sensazioni, nulla di tutto ciò è in Flaherty. Nell'incontro tra l'uomo di Aran, o tra il ragazzo della Luisiana, e la natura, v'è un qualcosa di religioso, di mistico, di sovrumano. Flaherty possiede il senso romantico della grandiosità delle forze naturali, delle loro profonde coincidenze spirituali, della loro similitudine col bene e col male. E c'è

anche, in «Man of Aran», il senso d'una profonda irriducibile ostilità tra l'uomo e la natura, quasi una segreta gravitazione che dà alla pagina flahertiana il suo andamento solenne e composto. La poesia di Flaherty, ed ancor più quella di Murnau («Tabu») è misteriosa, si alimenta di temi sotterranei e suggestivi, di simboli che finiscono per acquistare una universalità biblica. Se dovessi trovare una suggestione a questi artisti, la ricercherei in «Moby Dick». L'universo che si accanisce contro la nobiltà degli uomini del «Pequod», come dice il Berti (9), *questa forza cosmica possente, è lo stesso universo che lotta contro Reri e Matahi in «Tabu», o contro gli uomini di Aran o dei packs esquimesi di «Nanook».*

Un discorso a parte meriterebbe Stroheim: ci limitiamo ad abbozzarlo. Von Stroheim è, per molti versi, l'antitesi di Chaplin: se Chaplin è il poeta dell'amore, von Stroheim è il poeta dell'odio. Scriveva Neera, la poetessa amica del Carducci:

«L'odio, ecco il grande e nobile sentimento, il sentimento ideale per eccellenza. Non siete persuaso che Dante e Shakespeare, i due poeti della passione profonda ed oscura, si ispirarono anzitutto all'odio? Ofelia e Beatrice sono emerse da una ecatombe di persone e di cose, che essi hanno odiate; sopra un cumulo di cadaveri odiosamente calpestati evoca il genio le sue più potenti creazioni. L'amore stesso non lo comprendo senza una preparazione di odio. Che valore avrebbe altrimenti? Amare non vuol dire scegliere? e scegliere non vuol dire anteporre uno a molti, uno a tutti?».

Von Stroheim ha materiato di odio, di un odio profondamente umano, (10) *le sue creazioni: anch'egli ha dato una requisitoria violenta, un «j'accuse» appassionato contro la società del suo tempo, descritta, specie, in «Greed», come una fogna di corruzione, l'incarnazione stessa della tetraggine. E' passato molto, in Stroheim, del naturalismo di Frank Norris e Dreiser, di F. Scott Fitzgerald, dell'antologia di Spoon River. A quelle fonti s'è formata, oltre che naturalmente alle origini europee ed alla «sensucht» della Germania weimariana, la sensibilità cinica, la crudeltà, l'impronta fortemente satirica, la mistica del sesso di Erich von Stroheim. Uno studio accurato sull'opera del grande regista*

(9) Cfr. BERTI, cit., p. 314.
(10) Cfr. il saggio di UGO CASIRAGHI, «*Umanità di Stroheim*» edito da Poligono.

non potrà prescindere da queste filiazioni culturali. Nel 1910 *Edgar Lee Masters aveva lanciato il suo grido: « Spoon River diventerà l'America »; i capolavori di Stroheim si situano proprio in quegli anni, in seno a quella generazione la quale disse tanto male del suo paese come nessun'altra nella storia aveva osato, secondo la frase di Edmund Wilson.*

Ed oggi, il cinema americano è nella scia della tradizione culturale del paese? E' difficile dirlo, in un'epoca di paura, di maccarthismo e di caccia alle streghe; ci limiteremo a ricordare le parole di D. H. Lawrence, con le quali Van Wyck Broocks terminava « The Flowering of New England »:

« Gli uomini sono liberi quando abitano in una patria viva... liberi quando obbediscono a qualche voce profonda ed intima di fede religiosa... liberi quando appartengono ad una comunità viva, organica, attiva nel conseguire qualche scopo non ancora raggiunto, e di cui forse non hanno coscienza ».

Guido Gerosa

LETTERE AL DIRETTORE

Polemica sul film popolare

Caro Direttore,

La breve nota di Carlo Sannita, pur dichiarata trattarsi soltanto di poche idee da porsi in discussione, in pratica finisce per riproporre quesiti di ben altra portata. Il tema del film d'arte in rapporto con la popolarità dello spettacolo cinematografico, e la contrapposizione così netta della massa indifferenziata degli spettatori « medi » agli intenditori costringerebbe, infine, a riaffrontare il problema stesso dell'Arte... o, almeno, il problema dell'arte come fatto sociale, del posto che le compete nell'economia generale della società.

In effetti da un punto di vista strettamente estetico-filosofico — ed il Sannita sembra convenirne — non si vede perché si debba isolare il cinema al centro di una problematica che si finisce per considerargli esclusiva. Il rapporto tra film e pubblico non è diverso da quello che intercorre tra ogni manifestazione d'arte e pubblico stesso. Nel caso del cinema le statistiche sono a portata di mano e sembrano parlar chiaro, pure quanta gente non preferisce opere musicali, letterarie o d'arte figurativa che stanno ai rispettivi capolavori come « Don Camillo » sta a « La terra trema »? Il Sannita insiste su soluzioni già note, quale l'introduzione dell'insegnamento del cinema nelle scuole, almeno per quanto riguarda l'intelligenza dei suoi mezzi specifici. Saremmo i primi a plaudire la realizzazione di una simile iniziativa, ma rimarremmo non di meno scettici circa i risultati, che quasi certamente darebbero ancora « Don Camillo » in testa alle statistiche: quanti degli studenti delle nostre scuole, dove la letteratura ed il bello stile vengono ammanniti in tutte le salse, non seguitano a nutrirsi dei più deteriori sottoprodotti letterari?

Pertanto, se si vuole affrontare il problema unicamente dal punto di vista estetico, diremmo piuttosto che il problema stesso neppure esiste, identificandosi con quello più generale dell'accostamento del pubblico ad ogni

forma d'arte e risolvibile, genericamente, con l'educazione del gusto, la formazione di una cultura, e così via. Ma crediamo che la sua natura richieda di uscire da un troppo rigido schematismo estetico-filosofico il quale, inevitabilmente porterebbe a trascurarne aspetti importanti. In altre parole, ci pare che almeno nei termini accennati dal Sannita lo studio della posizione del film d'arte nei confronti del favore popolare debba essere affrontato soprattutto su basi psico-sociologiche. Né si creda che in tal modo si reintroduca quella problematica esclusiva del cinema contro la quale ci siamo pronunciati poco sopra: è la realtà stessa del fenomeno cinematografico, insieme con l'aspetto « popolare » sotto il quale la si vorrebbe studiare, ad imporre determinate considerazioni, che del resto sono originariamente comuni ad ogni altra manifestazione artistica.

Il cinema, secondo Banfi, è l'ultimo gradino dell'evoluzione dello spettacolo come partecipazione di una collettività ad una rappresentazione; ma esso supera la tipica intersoggettività del teatro che già era distacco dell'elemento rappresentativo dalla cerimonia collettiva, caratterizzandosi in una estrema individualità del rapporto autore-pubblico. Si conferma su un piano psicologico quello che il Sannita vuole sotto il puro aspetto estetico: e non è improbabile che la televisione costituisca un nuovo passo avanti, liberando lo spettatore dal vincolo della sala pubblica col dargli il film tutto per lui. Ricordiamo per inciso che per il Banfi la conseguenza diretta di questa sottrazione ai rapporti intersoggettivi è la impossibilità di filtrare catarticamente la rappresentazione, la passività totale di fronte al film. Comunque, è evidente che il cinema è manifestazione collettiva solo in quanto si rivolge contemporaneamente ad un vasto numero di persone, mentre come spettacolo si realizza unicamente nella dinamica individuale film-spettatore e, fatto ormai acquisito alla ricerca psicologica, richiede, per attuarsi, una partecipazione diretta dello spettatore stesso, il quale è ben lungi da quell'atteggiamento ricettivo in sommo grado che molti ancora si compiacciono attribuirgli. Tale processo di interscambio è determinato, oltre e forse prima ancora che dalla materia che vive sullo schermo, dall'intera personalità dello spettatore, la quale non può essere considerata che nella sua completezza storica. Ancora troppo spesso si discorre di cinema in modo generico ed astratto, mentre tornerebbe utile chiedersi che cosa leggano o quali melodie ascoltino quegli stessi che preferiscono « Catene » ad « Umberto D ». Qualsivoglia conclusione rischia di apparire azzardata se non è tratta dal vivo della realtà: alle statistiche su scala nazionale preferiremmo l'analisi più particolareggiata delle preferenze per certi films — o generi di film — in determinate zone del nostro paese, in determinati strati sociali o addirittura, se non temessimo di finire in un'ennesima astrazione, in determinati livelli di cultura. Proprio per le peculiari caratteristiche del rapporto spettatore-film questo serve mirabilmente da elemento rivelatore di tendenze riposte, di aspirazioni e di necessità di quello, processo che in psicologia è ben noto

come « proiezione » e che sembra proporre spontaneo il tema delle relazioni tra cinema e folklore o etnologia in senso lato, campo ancora fecondissimo di prospettive.

E ancora, ci pare un pò imprudente restringersi alle statistiche riguardanti il film italiano: pur non possedendo dati precisi, la nostra esperienza di spettatori ci suggerisce che numerosi films d'arte stranieri hanno riscosso un considerevole successo di pubblico. Le ragioni possono essere anche del tutto esteriori, dai premi riportati ai vari festivals alla pubblicità che invece difetta per i nostri films. Comunque sarebbe utile un'analisi in questo senso, nella quale i film d'arte stranieri venissero messi a confronto con quelli italiani e con la produzione, pure straniera, mediocre o di bassa lega.

C'è infine il problema dell'« attualità » o « contemporaneità » dello spettacolo cinematografico il quale presenta delle soluzioni formali (scenografia, costumi, etc.) concrete e vincolanti, entro certi limiti, la fantasia dello spettatore, sì che tornerebbe forse interessante lo studio del favore che incontrano le riprese di vecchi film.

Ripetiamo ancora che per un argomento quale quello proposto dal Sannita necessiterebbero ben altre considerazioni, e ciascuna di esse svolta molto più a lungo di quanto possa farsi in sì poco spazio. Se un dibattito più ampio dovesse aprirsi, e sarebbe auspicabile, si dovrebbe forse cercare di limitare un pò il campo evitando, come suol dirsi, di mettere troppa carne al fuoco. Tra l'altro non ci sembra ancora dimostrato che, se il rapporto film-spettatore su un piano estetico è un fatto strettamente individuale, da un punto di vista psicologico non vi sia alcuna differenza tra l'assistere ad una proiezione in una sala pubblica ed il vedersi una pellicola in privato. Il caso limite è quello dei fanciulli per i quali la rappresentazione assume in certi momenti le caratteristiche di una partecipazione collettiva, ma anche per gli adulti la cosa potrebbe non esser priva di peso.

Comunque, pur negando, come pare si debba, la socialità del film come spettacolo, rimane ben chiara la sua importanza sociale nella nostra epoca che più di qualsiasi altra manifestazione artistica esso ha permeato e, vorremmo dire, compromesso. Di fronte ad un simile fenomeno il problema del film d'arte nei confronti della massa va formulato, piuttosto, come quello del cinema e la società, mettendosi possibilmente dal punto di vista del pubblico per ricercare le origini del suo atteggiamento. Ci dichiaravamo scettici sui rimedi proposti dal Sannita, perché pensiamo che la coscienza estetica del film si identifica, in fondo, con una coscienza estetica generale, ed è assurdo cercare di condurre ad apprezzare Visconti coloro che non degneranno mai d'uno sguardo Thomas Mann. Nel caso del cinema, è vero, esistono delle premesse immediate e di natura psicologica e di costume che giustificano la sua situazione: ma in ogni caso non si rinnova un piccolo settore della società senza pensare di rinnovarla tutta.

Ferruccio Giacanelli

Consigli a S. E. Ponti

Caro Direttore,

votata la fiducia dal Senato e dalla Camera, non c'è dubbio che noi del cinema si debba aver a che fare con S. E. Ponti. Io non ho il piacere di conoscere il Ministro, ma se lo conoscessi e fossi suo amico gli darei qualche consiglio per evitargli di diventare, per la pronta ed arguta gente del cinema, il... Ponti dei sospiri e per indurlo a cercare di rimediare la situazione che gli viene lasciata in eredità; la quale situazione, se si guarda alla sostanza, è tutt'altro che rosea: le Case di produzione sono per la maggioranza in mano al capitale straniero; due Stabilimenti indipendenti hanno cessato di esistere nel corso dell'anno; le due più grandi imprese di produzione a capitale nazionale hanno praticamente sospeso ogni attività; il numero dei film prodotti quest'anno è *notevolmente inferiore* a quello dell'altr'anno ed ormai la buona stagione per la produzione è passata; causa indubbia di tutto questo è la mancata promulgazione della nuova legge sulla cinematografia e l'incertezza in cui si trovano tuttora i produttori circa la proroga della vecchia legge. La legge 29-12-1949 non è l'ideale per la nostra cinematografia ed in questa rivista è stata sempre criticata, ma adesso essa è diventata indispensabile per la sopravvivenza stessa del nostro cinema ridotto a mal partito dalla imprevidenza di chi ha trovato modo di ratificare il rinnovo dell'accordo italo-americano, ma non ha trovato il modo di far discutere dal Parlamento la nuova legge per la cinematografia nel semestre precedente la stagione della produzione.

Dunque i consigli che io darei, se fossi suo amico, al Ministro Ponti, si possono raggruppare in questi tre punti:

1) promulgazione di una nuova legge per la cinematografia o immediata proroga delle due vecchie leggi (n. 958 e 448) del 1949;

2) verifica con i numeri e non con le parole della validità della concessione liberistica che sta alla base del nostro mercato cinematografico;

3) sorveglianza e controllo, al lume delle leggi vigenti, sull'utilizzo cinematografico dei « fondi congelati ».

Ed ecco l'illustrazione di questi tre punti:

1) Tralasciamo i ragionamenti, più volte ripetuti, sulla necessità di una legge che attraverso opportune provvidenze protegga il prodotto nazionale dall'indiscriminata importazione di prodotti stranieri che hanno « allagato » il nostro mercato, e soffermiamoci sull'urgenza di questa legge: l'ufficioso notiziario cinematografico ANSA (anno V, n. 232) affermava, a stagione ultimata, che nei primi nove mesi di quest'anno erano entrati in lavorazione 113 nuovi film di produzione nazionale. L'altr'anno la produzione

nazionale raggiunse quota 150: si faranno nei primi mesi invernali i film che mancano? E se si fanno troveranno essi un giusto posto nel mercato? Dato che questo è in gran parte già impegnato con le case americane che hanno i film doppiati già pronti ed hanno potuto fare tempestivamente i contratti di distribuzione per la stagione1954-55. Si è sparsa la notizia che la legge verrebbe prorogata entro il prossimo marzo. Troppo tardi, perché, per non ripetere l'errore dell'altr'anno, occorre rassicurare i produttori in tempo per la nuova stagione di produzione che comincia, appunto, in primavera affinché preparino le sceneggiature dei film che debbono entrare in lavorazione in marzo-aprile. Sappiamo che si parla di « difficoltà giuridiche per cui la vecchia legge non può essere prorogata se non dopo la comprovata impossibilità di discutere la nuova » (Araldo dello Spettacolo, IX, 89), ma queste difficoltà, seppure esistono, cessano il 1° gennaio 1955 ed è quindi ozioso aspettare fino a marzo. *Occorre presentare subito al Parlamento la proposta di proroga affinché questa venga inserita nel calendario dei lavori parlamentari che riprenderanno dopo le ferie di capodanno.*

2) Alla base della nostra politica cinematografica c'è una concezione liberistica: libertà di importazione al fine di consentire la massima esportazione dei nostri film; ma questa politica non è di sicuro effetto liberale, perché Benedetto Croce ci ha ben insegnato che il liberismo non è sempre liberale e può diventare mezzo d'asservimento coloniale. Vediamo i fatti: il notiziario cinematografico ANSA (anno V, n. 222) riporta che al 31-12-1953 erano in circolazione in Italia 5.368 film di cui 1.193 nazionali e 4.175 stranieri, cioè la produzione nazionale è solo il 22 % di quella circolante, mentre quella straniera è il 78 %. Lo stesso notiziario ANSA informa che i 93 miliardi di reddito del mercato sono stati assorbiti per il 65 % dalle ditte straniere ed il 35 % da ditte italiane. Le cifre parlano da sole; per giustificarle c'è solo un mezzo: quello di documentare che i proventi dell'esportazione se non proprio pareggiano, si avvicinano al costo delle importazioni. E per documentare ciò occorre avere i dati dall'Ufficio italiano dei Cambi sulla valuta da esso incassata per merito delle esportazioni di film italiani, perché non interessano l'economia nazionale gli eventuali incassi fatti da privati, ma quelli fatti dallo Stato a norma del D. L. L. 26-3-1946 n. 139 e decreti successivi relativi all'obbligo per tutte le persone fisiche o persone giuridiche italiane di cedere all'Ufficio italiano dei Cambi il 50 % della valuta incassata a corrispettivo del prezzo di merci esportate. Questo è il problema. *Per verificare la validità della politica liberistica bisogna dimostrare che essa è vantaggiosa per tutti i cittadini*, altrimenti questi penseranno che la liberalizzazione degli scambi significa, in pratica, libertà per gli stranieri di fare la loro propaganda in Italia e libertà per alcuni grossi finanzieri di trattenersi all'estero la valuta pregiata che vogliono. Su questo argomento le fonti ufficiali sono generalmente molto vaghe e perfino l'An-

nuario della SIAE si abbandona alle previsioni; l'economia è una scienza che si dimostra non con le parole, ma con i numeri!... Né vale l'argomento di quanti asseriscono che questo stato di cose sarebbe imputabile ai gusti del pubblico in quanto è notorio, per essere stato più volte dimostrato, che il pubblico subisce lo spettacolo e la sua possibilità di scelta è estremamente limitata: il cinema generalmente è considerato un divertimento che non ha bisogno di selezione (si va al cinema più comodo, per abitudine, indipendentemente dal film programmato; durante il periodo 1938-44 la produzione nazionale ha perfettamente surrogato quella estera venuta a mancare, ecc.). Eppoi il rendimento medio del film nazionale è superiore al rendimento medio del film americano: 27.185 milioni contro 18.225 milioni (Araldo dello spettacolo, IX, 138) e tale rendimento medio è in aumento per il film nazionale mentre è in diminuzione per lo stesso film americano. Quindi quello che maggiormente conta è la quantità: il numero dei film stranieri del nostro mercato; si hanno infatti 32.432 miliardi totali per il film nazionale contro 53.049 miliardi totali per il film americano (ibidem). Giustamente lo stesso Araldo, che è poi la voce ufficiosa del settore cinematografico della Confindustria, nel suo n. 139, a proposito di « concorrenza basata non sul legittimo piano della qualità, ma su quello meno legittimo ma anzi antieconomico della quantità », dice: « In Italia, ad esempio, ove l'importazione è praticamente libera, in quanto l'autolimitazione prevista dagli accordi italo-americani non ha che un valore formale, si persiste ad immettere nel mercato un notevole numero di film che non riescono spesso a coprire le spese di edizione. Tale immissione assume spesso aspetti massicci *bloccando le programmazioni d'ogni ordine di locali, mentre vi sono film italiani e di altre nazionalità che non trovano la possibilità di uscita e che vedono seriamente mutilate le loro possibilità di rendimento* (corsivo mio). Quindi il problema della quantità dei film stranieri è un problema che deve richiamare subito l'attenzione del nuovo Ministro. Intanto una piccola remora all'importazione del film straniero la si può mettere prorogando la legge 26 luglio 1949 n. 448 la cui efficacia cessa il 31 dicembre prossimo contemporaneamente a quella della più nota legge 22-12-1949 n. 958. Non esiterei nemmeno ad invocare una censura un pò meno politica ma più morale: meno film di violenza guerra e gangster non farebbe certo male a nessuno!

3) I film prodotti in Italia da ditte straniere e particolarmente americane non rappresentano un apporto di valuta « fresca », ma solo l'utilizzazione dei cosidetti fondi congelati, cioè le somme provenienti dallo sfruttamento in Italia dei film di paesi verso cui l'Italia è debitrice, tali somme — in base ai vigenti accordi valutari — non possono essere esportate e restano depositate in speciali « conti cinematografici ». Questa utilizzazione è legalmente permessa ma va sorvegliata e controllata perché se ne sta abusando. Avendo lungamente studiato questo problema nel n. 3 del 1953 di questa

rivista ove il lettore può ricercare il dettaglio dell'argomentazione, mi limiterò a ricordare le conclusioni: lo scongelamento dei conti cinematografici non è interessante per lo Stato se non è fatto in rispetto delle leggi italiane ed in rispetto della tradizione nazionale-popolare del nostro cinema. Esso non deve diventare un comodo sistema d'esportazione semi-legale di capitali! Le lire congelate trasformate in pellicola vanno all'estero e si trasformano di nuovo in valuta pregiata: ora quando ciò è fatto da persone giuridiche italiane (come lo sono in genere le filiazioni italiane delle ditte straniere che importarono in Italia quei film dal cui sfruttamento derivano le lire congelate) esse debbono rispettare l'obbligo di cedere il 50 % della valuta incassata all'Ufficio italiano dei Cambi ai sensi dei già citati decreti. *Le grandi produzioni storiche americane fatte in Italia portano soltanto un apparente vantaggio a limitatissime categorie di cittadini, ma sono un danno per l'economia nazionale a causa delle ingenti somme esportate senza ritorno.* E poi bisogna sorvegliare che i film fatti con fondi congelati non finiscano col bloccare i nostri studi per mesi e mesi e contribuiscano, magari involontariamente, con la loro liberalità finanziaria a rialzare i prezzi in modo che tra poco questi divengano proibitivi per i produttori nazionali. Particolare riguardo infine va dato a quelle sedicenti coproduzioni fatte con fondi scongelati che, passando per film nazionali, finiscono per ricevere perfino un contributo dallo Stato!

Concludendo: per sanare la cinematografia italiana non occorre fare la rivoluzione: basta che il Ministro *applichi coscienziosamente tutti i poteri che le leggi attuali gli conferiscono*: particolarmente le leggi 29-12-1949 n. 958 e 26-7-1949 n. 448, che non bisogna lasciare cadere, ed il D. L. L. 26-3-1946 n. 139. Gli argomenti qui illustrati non sono nuovi per il lettore, ma non è colpa nostra se la politica cinematografica governativa non è stata perfettamente nazionale attraverso la linea Andreotti-Bubbio-Ermini. Non ci resta che sperare che il Ministro Ponti voglia intendere il fondo della questione. Questi, comunque, sono i consigli tecnico-economici che io gli darei se ne fossi richiesto: tu, caro Direttore, potresti dargliene degli altri d'indole estetico-culturale e metterli in calce a questa mia...

Libero Solaroli

Un ritratto di Antonioni

Il vero profilo di una società è determinato da un insieme di problemi in parte esterni, in parte interni. I primi sono facilmente individuabili, i secondi per essere chiariti hanno bisogno di molto coraggio, di mancanza di falso pudore, di impietosa attenzione. Il problema dell'ingiustizia sociale e dello scarso senso civile non è che il volto più evidente della nostra epoca, la quale, scrutata nel fondo dell'uomo, mostra problemi intimi, non meno reali dei primi. Alcuni di questi problemi interni, come la solitudine, il desiderio di una intesa profonda non risolto nella comunicazione, la persistenza del tempo perduto, sono le costanti del mondo d'ispirazione d'Antonioni. E' questa una tematica assai vicina a quella di alcuni scrittori contemporanei, fra cui Greene, Pavese, Soldati, che trattano della « crisi del nostro tempo », « della condizione umana », dove sotto queste espressioni, rese banali dall'uso, inaridite, corrisponde una realtà dolorosa e piagata. Antonioni ha il desiderio di illuminarla. E' quasi impossibile dare della sua opera un giudizio di poesia o non poesia, perché ognuno di noi vi è troppo immischiato dentro per poter serenamente giudicare. Le cose dette trovano una corrispondenza in posizioni spirituali, e forsanche sentimentali, molto diffuse, e nessun altro uomo di cinema, meglio di Antonioni, ci aiuta ad intendere le contraddizioni dei nostri contemporanei, di noi stessi.

« Esistono film facili da giudicare e film difficili. *Stagecoach, Ladri di biciclette, Murder, Le jour se lève, La terra trema,* sono difficili. Son film innegabilmente dotati di una carica eccezionale, che ci colpisce subito, ma questa stessa carica ci suggerisce poi una infinità di interrogativi: di che polvere è fatta? A quale miccia s'accende? In quale direzione in-

Pubblichiamo questo scritto, pur non considerandone taluni giudizi e l'esuberante entusiasmo con cui si stabiliscano arditi paralleli, in quanto mostra come Antonioni rappresenti nel nostro cinema una problemmatica che ha le sue radici in un certo « intellettualismo » diffuso in taluni ambienti. (N. d. R.).

tende esplodere? Così l'esame critico si insabbia nel terreno delle probabilità, e si possono leggere frasi di questo genere: — Se abbiamo ben capito la conclusione dovrebbe essere quella di una anarchia moralistica... — E' Carlo Bo a proposito di *Verdoux*. Incompetenza? O non piuttosto perplessità, legittimata dalle tante discussioni che il film ha suscitato? » (1). Così scriveva Antonioni, non molto prima di girare il suo primo film, dandoci, inconsapevolmente, il modulo critico con cui avvicinarsi alle sue creazioni cinematografiche. *Cronaca di un amore* e *La signora senza camelie* e in misura minore *I vinti*, sono film difficili da giudicare, pieni di una carica eccezionale di motivi culturali e umani, che vanno da un serio esistenzialismo alla scavo psicologico alla Joice, profondamente assimilati, che subito ci afferra, ma, nello stesso tempo, ci allontana, lasciandoci pieni di interrogativi. Che cosa interessa al regista? In che modo si inserisce nel realismo italiano? Fino a che punto è valido il suo neorealismo? Che eredità culturale portano in sé i suoi personaggi? E in quale direzione si svolgono? Problemi tutti di una tematica non superficiale, che non sa descrivere tutto, ma sempre sa interessare sui temi scelti. Di Antonioni, infatti, non interessa lo sviluppo del racconto, la « storia » come si suol dire, ma i « problemi » che lo hanno interessato tanto da obbligarlo a dar corpo, creando i personaggi, ai concetti. Antonioni è, veramente, un regista calato nel suo tempo inquietante e nei suoi film intende fare moltissime cose: « narrare, smascherare, inveire, commuovere, e se talvolta un proposito contamina l'altro e la chiarezza è compromessa, poco male » (2). Infatti a volte le sue posizioni paiono infrangersi, e l'autore ripiegare e meditare su se stesso, sicuro sulle condizioni da condannare ma non altrettanto su quelle da prospettare. Per cui nella sua tematica appare un dissidio, non sempre colmato, che ricorda quello che angustiò Pavese.

Dopo la pubblicazione di « Verrà la morte e avrà i tuoi occhi », Geno Pampaloni, il più preparato e acuto critico letterario, apparso nel dopoguerra (3), scrisse sul « Ponte » le seguenti illuminanti parole: « in Pavese alla certezza politica d'essere nel giusto militando nel suo partito faceva riscontro il dubbio di riuscire ad arrivare alla radice della realtà se non con profondo e solitario dolore. Di ogni soluzione accettabile in sede politica, gli rimaneva l'insoddisfazione, il senso dell'incompiutezza in sede spirituale Scrittore sociale, rinnovatore, rivoluzionario, credeva e viveva un'estetica decadente. Pavese era veramente un uomo sul confine, un uomo sui due versanti; in certo senso, addirittura un uomo di due verità ». Parole che ci sembra si possano ripetere, con poche varianti, per Antonioni, sostituendo al vocabolo « partito », quello di « impegno », di « azione progres-

(1) e (2) m. a.: « I film »: « La terra trema », in « Bianco e nero » diretto da L. Chiarini, n. VIII, luglio 1949.

(3) Perché Pampaloni non scrive più alcuno di quei saggi, così suggestivi, che un tempo ci era dato trovare su « Belfagor » e su « Il ponte »?

sista » e intendendo la sfera in cui si muovono anche De Sica, Visconti, certo Rossellini ecc.

Sorge cosí un dissidio tra una scelta morale che pare voglia essere la direzione cosciente della sua tematica, e l'instabilità, l'inquietudine psicologica, la resistenza dei personaggi che, impostati in un determinato modo, mutano la « conclusione » desiderata. Paiono fuggire dalla vita e, nel tempo stesso, non possono vivere senza un contatto umano; si chiudono in se stessi, ma, se capita l'occasione, si confessano completamente, senza pudore, e poi, giunto il momento di rompere il vecchio modo di vita, vi si rifiutano, inchinandosi ad un implacabile Destino. In tal modo nasce una frattura tra ciò che il personaggio è, e quello che l'autore vorrebbe rappresentasse. Paola e Clara, i personaggi più riusciti di Antonioni, non personificano la crisi di tutta la borghesia (non formata solo da persone che formano le proprie idee sui paradossi di Montanelli), ma rappresentano il tentativo di superamento della sua parte più matura. Questa sente che bisogna modificare molte cose, partendo dall'interno, ma non sa da dove, sa ciò che è sbagliato, ma raramente ciò che è giusto. Conosce la propria sconfitta, non il modo di superarla. Antonioni illumina questi particolari problemi con comprensione, risolvendo i personaggi nella verità, più che nella verosimiglianza. Inchiodati al muro, essi, in un processo contro se stessi, si interrogano, si scrutano, si tormentano per chiarirsi, per definirsi meglio.

E' questo un modulo critico estremamente importante, che è alla base di molti nostri narratori, da Piovene a Emanuelli, da certo Bilenchi all'ultimo Soldati. Problematica data, a volte, per conosciuta al lettore. Di conseguenza molto è suggerito, non approfondito, i fatti si ricollegano tra loro con difficoltà, alcuni momenti didascalici mancano nel racconto. I film d'Antonioni paiono, ad un preciso momento, essere stati scontati solo per quei pochi fortunati, per sensibilità e gusto, che riescono a seguirli. Gli altri hanno lo stesso il tracciato della storia, ma fermi alla sola intelligenza del testo non riescono a coglierne le ragioni segrete. Si fermano al racconto non al suo significato. Qualcuno, fermandosi all'aspetto esteriore, ha perciò parlato di moralismo a vuoto, non comprendendo che la critica non è rivolta a difetti dell'ambiente, ma all'uomo. I film del regista sono film « a ritratto »: un ritratto ritagliato nel quadro più vasto di tutto un ambiente che fermenta intorno alla figura centrale, un ritratto psicologico di un personaggio inquieto (4). Ora non bisogna confondere il giudizio morale sui limiti delle creature d'Antonioni, con quello sui risultati espressivi. La visione di un autore che può non essere necessariamente positiva, e non c'è niente da dire se è dimostrata con una analisi attenta, come avviene per Antonioni, e non giocata a vuoto, come è per Clouzot. Quest'ultimo produce

(4) G. C. Castello: « Film di questi giorni »: « La signora senza camelie », in « Cinema », seconda serie, n. 103, 15 febbraio 1953.

film « potenti », che stordiscono con mezzi calcolati e falsi, non film « veri ». Non è giusto quindi, negare valore alla tematica d'Antonioni, molto più nel suo tempo, che è pieno di incertezze e di dubbi (il dire il contrario è solo astrattezza dottrinale), di alcuni registi superficialmente impegnati sul piano sociale. Valore artistico a parte, si può al massimo ripetere per il regista le parole che Gramsci ebbe a scrivere, in una lettera dal carcere, dell'autore dell'« Infinito ». « Nel Leopardi si trova, in forma estremamente drammatica, la crisi di transizione verso l'uomo moderno; l'abbandono critico della vecchia concezione trascendentale, senza ancora si sia trovato un ubi consistam morale e intellettuale nuovo, che dia la stessa certezza di ciò che si è abbandonato » (5). E come Leopardi rappresentò con la sua poesia un'epoca senza illusioni, non ancora vivificata dai miti rinascimentali « un periodo di depressione, di pessimismo, di disperazione che fu come la reazione psicologica al tumulto dell'età precedente e fu il terreno in cui germogliò il romanticismo » (6); così Antonioni con i suoi limiti, le sue intuizioni, i suoi risultati, esprime una parte della « condizione umana » di un tempo spiritualmente non troppo e non completamente dissimile a quello. I suoi personaggi, come si vedrà più avanti con l'esame del film, non riescono a dare una conclusione alla loro inquietudine, che tuttavia perde la morbidità di alcuni autori francesi del cinema e della narrativa, a cui è legata, prendendo un sapore più consapevole, innalzandosi in una sfera più ampia, dove i riflessi dei travagli del tempo si legano a quelli intimi, e la tristezza non è solo il prodotto di un disordine storico, ma di un sentimento più ampio, quello del destino umano. Come il diario di Pavese non è solo un « fatto privato del suo autore », così la tematica di Antonioni rispecchia alcune contraddizioni del suo tempo. Non si può, quindi, partire da una mancanza di conclusione, da accettare ideologicamente, per tentare di diminuirne l'importanza. Altrimenti si rischia di rendere evidente una malafede, come, purtroppo, ha dimostrato Carlo Salinari, che ha parlato, solo dopo la morte dell'autore, dei romanzi di Pavese, fra i nostri pochi calati nel dolore, come di libri « freddi e distanti, quasi esercitazioni letterarie » (7). Come per Pavese, così per Antonioni, si può dire: non sa credere nel futuro, ma non si può negare che sappia leggere con chiarezza nel presente. Si potrà solo auspicare che la sua visione possa diventare meno oscura, e che in essa si possa ritornare a vedere un filo, anche se esile, di fiducia.

Antonioni è tra i pochi registi che si sia mostrato, in ogni momento della sua carriera, coerente alla sua natura. Nel primo dopoguerra non gira

(5) A. Gramsci: « Americanismo e fordismo » a cura di F. Platone.
(6) A. Momigliano: « Storia della letteratura italiana », Principato, 1948.
(7) La recensione di Carlo Salinari al diario di Pavese è in « Rinascita », ottobre 1952.

alcun film. Attende approfondendo la sua cultura, che è notevolissima, guardando svolgersi le vicende e il tempo. Sente utilissimo il lavoro dei neorealisti, ma lontano dai suoi interessi autentici. Frattanto la società italiana risana gli aspetti più dolorosi, provocati dalla guerra, anche se certi contrasti mantengono ancora la loro crudeltà ed evidenza. Il mondo nuovo, nato con la ricostruzine, scontenta molti. Non perché il lavoro non sia stato impegnato e sincero, ma perché gli uomini comuni, nelle ore dure della guerra, avevano sognato che, con la pace, sarebbe nato un mondo ideale e, come nei sogni, perfetto. Invece non quadrando la realtà con l'utopia, tutto si mostra triste e opaco. Antonioni, condannato dalla sua sensibilità a cogliere subito il dato centrale di una inquietudine, se ne accorge in un soggetto, anche letterariamente assai suggestivo (8), scritto nel 1949. « Stanotte hanno sparato » si apre con queste parole: « Spesso durante la notte si sentono degli spari. Perché sparano? Chi sarà? Dietro quei colpi c'è sempre un dramma. Delle volte viene in luce, altre no. La gente non ci fa caso. Ma l'eco di quegli spari rimane dentro di noi, come una voce che ripete: il mondo si è guastato e più che mai oggi ha bisogno di onestà, di rettitudine » (9). Qualcosa di più profondo di un travaglio del tempo corrode l'uomo, e la missione dell'artista è d'aiutarlo a chiarirsi. Questo è, appunto, il messaggio umano di Antonioni. Aristarco interpretando i suoi film come atti di accusa alla borghesia, al mondo del cinema — cornice che illumina con luci nuove la crisi del personaggio — ha espresso i suoi dubbi sulla consistenza di una tale posizione (10). Invece essa è più attuale di quella di alcuni autori del primo neorealismo che, sotto l'nflusso di eventi straordinari, produssero alcuni film notevoli, ma che non sono riusciti, per « pressioni » esterne, ma anche per mancanza di maturità culturale, a concludere il loro discorso. Antonioni ha mostrato, invece, una evoluzione nella sua tematica. Non ha bisogno di stimoli esterni per eccitare la sua sensibilità, non è all'inutile ricerca di soggetti. « Ogni volta che leggo " I Morti " nasce in me, inspiegabilmente, il bisogno di un film con immagini diverse, con personaggi diversi da quelli del racconto » ebbe a confessarci in una conversazione. Lentamente le idee crescono , maturano, nella sua sensibilità, finché Antonioni le esprime nei suoi film, che per questa ragione non presentano errori grammaticali e logici, alcuna sbavatura psicologica. Die-

(8) Perché qualcuno non si interessa di raccogliere in volume i migliori soggetti scritti negli ultimi anni? Ha scritto G. Vigorelli per l'« Inchiesta sul neorealismo » di Bo che spesso essi sono: « degli autentici racconti neorealistici. E non si creda che siano scritti da *non scrittori*. No, Amidei o Tellini possono dare molti punti a tanti nostri letterati... Quei soggetti sono racconti netti, precisi, scattanti, in un amalgama felice di documento e di poesia. (Anche se poi il film realizzato è andato per altre strade) ».

(9) M. Antonioni: « Stanotte hanno sparato », in « Cinema Nuovo », n. 9.

(10) G. Aristarco: « Il mestiero del critico »: « La signora senza camelie », in « Cinema Nuovo ».

tro le sue opere è sempre una maturità culturale. Anche la sua aderenza al realismo, un ben particolare realismo, è una questione di gusto, non un istinto, come è per Rossellini. Una posizione, quindi, assai simile a quella di Visconti. E non solo con quest'ultimo, ma anche con Antonioni, il realismo diventa stile. « Quando vedete un bel film — ha dichiarato — è la realtà dei Renoir, Visconti, Chaplin, De Sica, Wilder che viene fuori », i quali la sentono in loro, soffrendola intimamente, non sorprendendola nella sua sofferenza.

E se proprio si vuole catalogare sotto un'etichetta i racconti del regista è meglio parlare per loro di esistenzialismo: i temi della difficoltà di vivere, dello scacco, del rifiuto, dell'incomprensione sono tutti presenti con grande chiarezza. Antonioni, con una intima partecipazione, ha dimostrato il vuoto dell'uomo di cui ha preso a parlare, muovendo la sua prosa analitica, ampia e lenta su uno scenario opaco, marcito dalla pioggia, distruggendo ogni speranza nei suoi personaggi. Se il limite della salvezza e della condanna è solo nella volontà, Paolo, Guido, Clara non possono che fermarsi alla rinuncia, senza giungere, come avviene per i personaggi di Visconti, alla chiarificazione, con la conquista di una coscienza umana (e, in questo senso, il realismo di Antonioni deriva da quello francese: è fermo all'oggi, senza pensare al domani). Paola e Guido di *Cronaca di un amore* sono insoddisfatti di loro stessi. Partecipi di una classe sociale, invischiata in conformismi e abitudini ammuffite, non la « sentono » più, senza desiderare di liberarsene. Sono, in questo senso, dei vinti, a cui nulla dice il rapporto con gli altri (e questo è vero più per Paola che per Guido), il lavoro, i problemi della società: esiste solo la stoltezza. Nello spiegare questa stanchezza, quasi una nausea sartriana, giungono opportune alcune parole di Paola, che altrimenti sembrerebbero solo inutilmente polemiche: « Il momento più brutto è arrivato, quello di vestirsi. Non comincerei mai ». Guido è di analoga natura. Per questa apatia gli amanti non lottano, ma subiscono gli avvenimenti, inchinandosi di fronte ad un implacabile Destino. Dato questa impostazione la conclusione è psicologicamente e artisticamente giustificata.

« E adesso? » chiede Paola, alla fine, dopo la morte del marito.

« Adesso non possiamo più, non lo senti? » risponde Guido. La « crisi di transizione » non è stata superata, e si badi bene non è la necessità di punirsi per l'errore, ma è la paura, il desiderio di nascondere lo scandalo a determinare il suicidio morale.

Clara Manni e Gianni, i protagonisti di *La signora senza camelie*, si muovono sugli stessi binari. Anche Clara è « arrivata », ma lo stesso è insoddisfatta, inerte, fredda, distante. Il tentativo di superamento, che tenta per chiarirsi è sulla via dell'evasione, con l'amore per il diplomatico. Ma oggi il sogno non può che lasciare la bocca amara, perché vivere « non

significa sognare nella realtà » (11). Ad un dato momento pare che Clara giunga a capire i limiti della sua vita, ed è quando, sollecitata dalle parole dell'operaio, dalla vista delle bimbe in periferia, scopre la presenza degli altri. E' per comunicare in modo profondo con loro che decide di spingere la sua carriera d'attrice verso una strada più seria. Importantissimo è, in questo senso, il dialogo con l'attore Lodi, che rivela un'altro dato esistenziale.

« In momenti simili non rimane che gettarsi nel lavoro » le dice l'attore. E Clara risponde: « Lei è sicuro che sia anche il mio lavoro? »; e più avanti: « Vale la pena a una come me di tentare? ». Questi dati non hanno certo un valore didascalico, ma più fondo e intimo. « Vale sempre la pena tentare », è la conclusione. La frattura, di cui si parlava si chiarisce, è tra la vita desiderata e quella vissuta, tra la necessità della confessione e il pudore dei propri sentimenti. Clara non riesce a continuare il suo difficile cammino, e si ferma alle prime difficoltà. Di fronte al marito, che desidera solo capirla, tace, disperdendosi tra la folla di Cinecittà, presente tra essa fisicamente, spiritualmente lontanissima. La comunicazione non è stata raggiunta. Il ragazzo inglese di *I Vinti*, il solo episodio ben calibrato, sa invece come il suo problema consista nel rompere la propria solitudine, nel comunicare con gli altri. La via scelta, innegabilmente atroce, è già una liberazione dall'inerzia. *Tentato suicidio* porta alle conclusioni estreme il discorso di Antonioni. Dallo schermo bianco l'occhio si sposta per Roma a seguire alcune sventurate. Cronache, studiate non da un cinico, ma da un fustigatore implacabile. E' con una estrema durezza morale che l'autore spinge i suoi personaggi al peccato, alla perdizione, per disprezzarli (12). Il tentativo di capire dei primi film, è diventato giudizio. Non è solo gente che abbia fallito, ma gente che pecca e tradisce, prima di tutto, se stessa e la propria dignità. I valori della morale paiono per essi non significare nulla, ma, nello stesso tempo, persistere la loro condanna. Mentre Sartre è già giunto al vuoto, all'estremo della crisi, a cui, lentamente, sta cercando un superamento, Antonioni è ancora in una « no man's land », una incerta, difficile terra di nessuno. Posizione che necessita un superamento per dare un significato alla sua parabola artistica, la cui polemica negativa è stata, fin'ora, condotta con straordinaria coerenza. La ampia sintassi, usata dal regista, è appunto in funzione di una tale posizione morale con « movimenti di macchina che scoprono sempre qualcosa, sia pure un semplice atteggiamento o gesto; inquadrature che dicono vera-

(11) E. Bruno: « I film »: *Cronaca di un amore*, in « Filmcritica », n. 2, dicembre 1950.

(12) Si tenga l'occhio ad alcune dichiarazioni di Antonioni: « Quei tipi di suicidi, non appena capii il loro complesso esibizionistico, non mi fecero più pena. Tranne forse due. Erano contenti di aver tentato di togliersi la vita e di essere lì a parlarne davanti ad una macchina da presa ». E più avanti: « Non solo, ma erano pronti a rifarlo, trovandosi domani nella medesima situazione. Sono sicuro che non è vero. Sono sicuro che non dicevano la verità »

mente qualcosa (sono in funzione psicologica, non grammaticale), anche un semplice stato d'animo; fotografia che dà sempre, potentemente, un clima » (13).

L'importanza culturale di Antonioni è dimostrata dai molti riferimenti letterari, tentati dai critici. Si è citato Alvaro, Pratolini, Levi. Pratolini è narratore istintivo, mai calcolato, non « letterato », che racconta le sue « cronache » senza la preoccupazione continua di dare un giudizio. Levi è un saggista, un memorialista, che estrae i fatti dalla memoria, e non è un inventore di personaggi, di situazioni, anche se evocati da « problemi ». Alvaro narratore tende sempre al mito, avvolgendo ogni sentimento in una pietà infinita, universale, che manca in Antonioni. L'Alvaro saggista, autore di « Il nostro tempo è la speranza », rivolge la sua polemica ad una società culturale, non all'uomo.

Più calzante è, invece, un accostamento, a prima vista audacissimo, con Pavese. La loro cultura è legata a quella di altri paesi. Pavese deve molto alla « scoperta dell'America », ma, quando si è trovato di fronte alla carta bianca da riempire con il romanzo, in lui hanno giocato anche alcune costanti di narratori ermetici, come Joice, o motivi letterari, tipicacamente « decadenti », come la ricerca del tempo perduto, che irrora tutta la narrativa ed il cinema francese dopo Proust. Il paesaggio è strettamente legato al personaggio, in chiave leggermente psicologica. Concludendo Pavese ha preso dalla letteratura nord-americana, solo ciò che era congeniale alla sua natura, avvolgendolo intorno al suo problema: la solitudine. Anche Antonioni ha tolto da un clima culturale, e da alcuni autori in particolare, una atmosfera che ha soffiato intorno ai suoi personaggi, legati ad analoghi problemi. La solitudine porta Paola e Clara, il ragazzo inglese di *I Vinti* ad un suicidio morale, a credere solo al loro dolore, alle loro idee, al loro modo di vita non a « volere » una comunicazione. Sanno di essere, fin dalla partenza, dei vinti, condannati a pensare, davanti ad ogni imbarazzo al « suicidio, mai consumato, che non consumerò mai, ma che mi carezza la sensibilità » (14). Non hanno alcuna dignità e poco coraggio, solo paura della vita, della morte, di se stessi. In questo senso si legano alle figure esistenziali di alcuni racconti del pavesiano « Notte di festa », destinati a restare nella loro angoscia perché si sono rifiutati di vivere e nulla « è più abbietto dello stato di disintegrazione morale cui porta l'idea, — l'abitudine dell'idea — del suicidio » (15).

Il tema dell'inutile ritorno è alla base delle due tematiche. L'« americano » di « La luna e i falò » ricerca le sue illusioni di ragazzo nella sua terra, quando ancora era inconsapevole del suo essere « bastardo »; così Paola crede di ritrovare la giovinezza in Guido, Clara vede personificati i

(13) m. a.: art. cit.

(14) e (15) Cesare Pavese: « Il mestiere di vivere » (Diario 1935-1950), Einaudi Torino, 1952.

suoi sogni di ragazza nell'amore « romantico » con il diplomatico, il ragazzo inglese le sue illusioni « poetiche » nel nome scritto in grande sui settimanali. In tutti i casi la ricerca si muta in delusione. Entrambi gli autori non concludono il racconto con il superamento della posizione prospettata. Antonioni come Pavese abbandona i personaggi, dopo aver creato per loro un realtà piagata, senza risolvere la loro « condizione ». Anche nel problema del linguaggio i due autori sono mossi da analoghe preoccupazioni, ed ognuno l'ha risolto secondo il mezzo a disposizione. Pavese ha inventato una prosa lirica, tutta trasalimenti, Antonioni, al contrario, una scrittura ampia, articolata in periodi sinuosi, lunghissimi che permettono di non trascurare né un gesto, né un particolare. L'accostamento della posizione di Antonioni a quella di Pavese, indica quanto importante sia la carica culturale, la civiltà d'educazione del regista.

L'opera di Antonioni, di una coerenza contenutistica e stilistica notevole, lascia perplessi ad un giudizio finale, perché, pur notandone i pregi, si sente un limite nelle conclusioni ultime. Si vorrebbe fossero meno inquietanti, più aperte, e i personaggi superassero le loro crisi. Pare, come ha detto Renzi, di guardare a tutta una generazione, di giudicare un po' se stessi, e non v'è nulla, a volerlo fare con assoluta sincerità, di più difficile dello spingere lo sguardo al fondo della propria anima. Se è vero, come ha sostenuto Saintë-Beuve, che la « critica è una invenzione e una creazione perpetua », è pur vero che la collaborazione non può essere instaurata in fase di gestazione, non può spingersi oltre la sollecitudine e l'invito. Ragione per cui possiamo solo ricordare alcune parole, scritte da Gide nelle sue « Foglie d'agosto », e sperare che sulla loro traccia Antonioni muova la sua futura attività: « Ebbene, io vorrei dire alla gioventù che l'assenza di fede disorienta: che questo mondo collimi con qualcosa dipende solo da voi. Dipende solo dall'essere umano, ed è dall'essere umano che si deve prendere inizio. Il mondo, questo mondo assurdo, cesserà di essere assurdo: non dipende che da voi. Il mondo sarà tale come voi lo farete ». L'invito del critico non può spingersi oltre una tale sollecitazione. Può solo ricordare che deve giungere, nella carriera d'ogni artista, un giorno in cr[illegible] chiusa la polemica negativa con gli uomini, egli inizia, con la fallace materia che ha tra le mani, a costruire un'armonia il più possibile perfetta (16). Se non giunge a un tale risultato, la sua missione tra gli uomini può dirsi fallita.

Francesco Bolzoni

(16) Pudovkin e lo stesso Chaplin, le cui parabole artistiche sono fra le più pure della storia del cinema, con i loro ultimi film, superata ogni polemica, hanno mostrato una fiducia assoluta per l'uomo.

I LIBRI

Il mito di Chaplin

Lo sviluppo di Chaplin è così lineare da contenere in sè una straordinaria virtù d'esempio. Si è manifestato come uno slancio verso la maturità dell'espressione, culminante da *The Kid* a *City Lights* in alcune attuazioni cui in gran parte si deve se il cinema conta qualcosa nella storia dell'arte. Ma, dopo *Le luci della Città*, la limpidezza lirica si è intorbidata a mano a mano che l'insorgenza ideologica andava vincendola sulla felicità dell'ispirazione. L'intervento del dialogo, all'origine temuto da Chaplin come corruttore della purezza filmica, tradisce la velleità di un processo intellettualistico. L'autentico « verbo » di Chaplin è quello del periodo muto: la parola « parlata » tenderà in lui a farsi segno di pratico commercio e smarrirà il suo tono irripetibile. Uno smarrimento, ben s'intende, che non esclude molti splendidi ritorni e frammenti. Costituiscono, questi, altrettanti nuclei poetici, e di *Monsieur Verdoux* e di *Limelight* fanno ancora le opere forse più memorabili che lo schermo abbia riflesso sul crinale del '50.

Non può dirsi che di uno schema così evidente, pur nell'interna complessità che vi è sottesa, da apparire più il riconoscimento di un dato che una risultanza critica, la letteratura chapliniana più recente, tuttora straripante quasi come quella del terzo decennio, abbia tratto gran vantaggio. Ve ne sono i motivi: il realismo critico ritiene che l'arte sia critica, problema, lotta e, poiché non si è dato molta pena di chiarire il significato di tali termini, e se l'autonomia dell'arte sussista, e in che senso e in che modo, non può non plaudire alle connotazioni opinative e agli inserti gnomici messi in bocca a questo o a quel personaggio o comunque affioranti nel dramma; anzi, lungi dal diffidarne, ravvisa proprio in essi il centro e il maggior punto di forza delle opere e può perfino asserire che nella parabola di Chaplin, Calvero conta assai più di Charlot, *Limelight* di *City Lights*. L'avanguardismo, ormai pressoché esaurito in Italia, però operante altrove, si fa, da parte sua, veicolo di esigenze confuse e irriducibili ad una consecuzione organica, ma, nella maggior parte dei casi, tendenti alla indistinzione tra la

vita pratica dell'artista e la vita ideale dei personaggi. I quali, così, esorbitano dalla parte che loro compete nell'economia dell'opera e diventano gli immaginari feticci della drammatizzazione escogitata dal saggista. Non si riesce a vedere con quanto profitto per l'intelligenza del film. Se poi — ed accade molto spesso — l'ostentazione dell'avanguardia si congiunge alle ideologie sociali di cui è nutrito il realismo, vien fuori un ibrido il più delle volte destituito di ogni facoltà di indicazione e di sincero accostamento all'opera presa in esame e al mondo in essa, di fatto, rispecchiato. Il libro di José-Augusto França (1) non imprime un aspetto diverso a questo panorama né rappresenta in alcun modo una seria eccezione agli orientamenti prevalenti, come nei confronti di Chaplin sono state, nell'ambiente culturale italiano, le pagine di Chiarini e di Ragghianti. Rientra anzi, sia pure con quella approssimazione di cui bisogna far credito ad ogni temperamento personale, nei moduli dell'avanguardia, al punto da costituirne un utile paradigma degli errori teorici e critici. Ed è per questo, sopratutto, che qui se ne fa menzione, non essendo davvero il caso di impegnare una discussione sul merito critico e delle analisi e della valutazioni complessiva, laddove quelle sono tutte affidate alle « acutezze » e questa non si discosta da un'apologia ormai acquisita.

Si guardi allora ai triti ingredienti che compongono il procedimento e ne fanno scaturire le affermazioni. Filosofemi e formule spesso derivate dalla terminologia psicologico-sperimentale hanno continuo corso nelle pagine del volume, e degli uni e delle altre sarà arduo scoprire il significato proprio e la riferenza a Chaplin. Così, ad es., l'unità del mito di Charlot si definisce « par opposition aux forces universalisées de l'ordre social » (p. 9). E fin qui va bene. Senonché il mito chapliniano è poi definito un « mito di reazione necessaria » sviluppantesi in seno ad una « submitologia di accettazione conformistica » (p. 14). Perché reazione necessaria? E che sarà mai la submitologia? França ha tentato poco prima di fissare i suoi usi lessicali, ma non è riuscito a disimpegnarsi da un'astrusa sottigliezza: « Nous dirons *sub-mithologie*, ses " mythes " n'émanant que d'un désir de réussite (par adaptation du reste) (per questo, dunque, " conformistici "?) et étant étrangers à toute profondeur humaine » (p. 12). Si può forse capire perché nell'intendimento dell'A., la submitologia derivi da un desiderio di riuscita e rimanga estranea alla profondità umana, ma resta quanto mai labile il « discrimen » tra submitologia ed autentico mito (quello che non è, a quanto pare, conformistico e che attinge il profondo dell'uomo). Resta labile e del tutto inconsistente, siffatta distinzione, se submitologia è, per França, quella della prima fase chapliniana cui egli attribusce, non senza verità, la funzione, che a me sembra altissima perché è senz'altro risolta non nella sollecita-

(1) José' Augusto Franca, *Charles Chaplin, le « self made myth »*, pp. 269 in 16°, Lisbonne, Inquérito, 1954.

zione pratica, ma nella catarsi poetica (e quindi resa simbolo, mito) di distrarre il pubblico, nella tensione della guerra, « d'une situation qui l'accablait sur les bords d'un abîme ontologique ».

Anche più capillare, ma altrettanto vacua la giustificazione assegnata al senso tragico di Charlot: « Il en est pourtant dupe, le soldat, le public tout entier, car-hélas- il sait d'avance qu'on cherche à le distraire. Charlot, lui aussi, le sait et il devient complice de cette duperie. C'est le dernier degré de la complicité que nous avons vu s'établir entre Charlot et nous mêmes. C'est par là qu'il atteint à la tragédie » (p. 25). Quasi che la tragicità chapliniana non sia da cercarsi in Chaplin ma in rapporto al pubblico a cui egli allora si rivolgeva, e quasi che il « divertissement » proprio dell'arte, ossia l'assunzione di un punto di vista supermondano sul mondo con il rasserenamento della dialettica delle passioni, sia da mettere sullo stesso piano della « distrazione » edonistica che, urtando con la durezza della realtà, genererebbe la tragedia.

La psicoanalisi è un altro dei pigmenti di questo libro. Un vago amoralismo che aleggia intorno a tutta la ricerca, vi si manifesta infatti come ricorso alla simbologia psicanalitica, e affidamento alla sua spiegazione della realtà, che fu il criterio base della avanguardia surrealistica, sebbene questa si presentasse come negazione di ogni principio. Un intero capitolo (« Hannah » pp. 171-199) dedica il França al complesso incestuoso che pervaderebbe non solo la concezione delle figure di donna nell'opera di Chaplin, dalle comiche (Edna Purviance), fino ed oltre Verdoux, ma anche il suo stesso credo ideologico (ad « Hannah », ossia alla madre, si rivolge l'invocazione finale di Verdoux) come proiezione del forte legame con la madre — mima anche lei — che avrebbe dominato la sua infanzia e la sua adolescenza. Ognuno vede quanto poco originale sia il metodo in sè, ormai logoro da oltre un trentennio di non felici ricerche, e in particolare, la sua applicazione a Chaplin, risalente al momento in cui questi fu fatto oggetto di attenzione e quasi emblema di battaglia dai surrealisti francesi, per quel « dérèglement » anarchico e iconoclasta che essi prima di ogni cosa ravvisarono nelle sue opere. Quanto alla pertinenza critica di tal metodo di analisi basti dire che la genesi della ispirazione erotica di Chaplin è verificata in fatti come questi: « Au retour de l'enterrement de son père, le petit Charles rapporte à sa mère le détail de ce qui s'est passé -et le rapporte en une transposition mimée (...). L'espèce de fête sacrée qu'il raprésente devant sa mère et à laquelle celle-ci participe comme spectatrice, c'est une second mort qu'il inflige à son père (le meurtre de Laïus) et marque irrémédiablement leur mutuelle complicité, les situe, la mère et le fils, sur un même plan isolé du profane par les rites dont d'ailleurs elle lui avait appris l'expression ». Come se Charlot sia Charlot perché così lo determina questa storia di eredità clownesca di ascendenza materna. E che dire dello spreco di riferimenti dell'abusatissimo marchese di Sade? Non si vuol certo negare il rilievo

della sessualità nell'opera di Chaplin, ma che l'erotismo chapliniano, inteso quanto si voglia e, a tratti, perfino assurgente a motivo fondamentale, sia da vedere nel contesto figurativo-espressivo dei film, fuori da ogni contaminazione con particolari biografici che, in quanto tali, non possono e non debbono interessarci, il França non può sospettare, proteso com'è alla ricerca di virtuosismi psicologici e distratto da ogni considerazione formale.

I « quattro paragrafi di verifica » dal titolo in latino maccheronico (« homo parlans » ecc.), affrontano problemi anch'essi ormai stinti per il troppo, ed improprio, uso, quali la politica e l'ebraismo in Chaplin e manifestano anch'essi, nella loro essenza di pretestuoso esercizio, il limite più grave del libro: l'irrigidimento dell'avanguardia nei suoi luoghi comuni, ossia l'incapacità di prescindere dalle opprimenti e fastidiose superfetazioni che una prassi pseudo-critica ha addossato sulla figura dell'artista, snaturandola.

Vittorio Stella

I FILM

La grande svolta - Da qui all'eternità[1]

Nel nostro paese il punto di vista che sembra generalmente invalso nei confronti degli avvenimenti più recenti, è quello di sorvolarli con elegante disinvoltura. Caroselli, cavalcate, canzoni, saltano a pié pari l'ultima guerra e spesso anche il periodo fascista, per giungere con fatidiche note di *jazz* e con impianto di *dancing* frequentati da soldati negri, all'immediato dopoguerra. Essendo materia controversa — evidentemente — si temono le reazioni degli spettatori e gli atteggiamenti delle sfere ufficiali. Questa pavidità è decisamente il peggiore degli spettacoli, e rispecchia, più forse che una comoda riluttanza agli esami di coscienza, una profonda frattura venutasi a creare nel seno della nazione tra le forze che erano e sono divenute antifasciste, e quelle che in fondo si riconoscono in qualsiasi stato che conservi e difenda una struttura tradizionale.

I due grandi stati — Unione Sovietica e Stati Uniti — a cui si deve la condotta vittoriosa della guerra, non possono dimenticare i loro sforzi e i loro sacrifici, di cui sono giustamente fieri, e di cui vogliono porre allo specchio la natura e i caratteri. Nell'altro dopoguerra, sia in Germania che in Francia che negli Stati Uniti, si giunse a una disamina critica, a un giudizio che molto spesso aveva il sapore di una condanna. Ora invece, anche a distanza di dieci anni dalla conclusione del conflitto, le analisi e le descrizioni si muovono in una sola direzione: i conflitti che si prendono per og-

(1) *La grande svolta*: regia Friedrich Ermler; Soggetto B. Cirskov; Fotografia: G. Popov; Scenografia: N. Suvorov; Musica: A. Kaltzaty; Interpreti: M. Dergiavin, P. Andrievski, A. Abrikossov; A. Sragevski, M. Bernes; Produzione: Len film; 1948.

Da qui all'eternità: titolo originale: *From here to eternity;* regia: Fred Zinnemann; sceneggiatura: Daniel Taradash, tratta da un romanzo di James Jones; musica: George Duning; produttore: Buddy Adler per la Columbia Film; interpreti: Burt Lancaster, Montgomery Clift, Deborah Kerr, Frank Sinatra, Donna Reed, Philip Ober, Mickey Shaughnessy, Harry Bellaver, ecc.

getto di spettacolo, hanno sempre un termine positivo, che non è solo la giustificazione, per non dire l'esaltazione, della guerra di difesa nazionale (così, almeno, definita) ma la glorificazione dell'organismo che l'ha condotta e la condurrà in futuro, l'esercito, con il suo bene (e il suo male, di cui lo si vede ben presto guarito). Non c'è bisogno di avvertire che tutto questo deriva da una situazione storica ben definita, nella quale il potere centrale, statale, si è sensibilmente rafforzato, ha esteso il suo campo dovunque, e il pericolo di una nuova conflagrazione mondiale può sempre prospettarsi come imminente: non permette quindi che vengano elevati dubbi di sorta sui suoi elementi costitutivi (fra cui l'esercito è fondamentale).

Nonostante questi chiari limiti alla libertà di giudizio, derivanti da necessità storiche, i film che riflettono l'andamento della guerra all'interno degli eserciti nelle due grandi nazioni, hanno uno spiccato interesse umano, e sono rivelatori di particolari, significativi stati d'animo. Distinguendo in essi quanto è autentica rappresentazione della realtà, dalle scorie ideologiche e propagandistiche, si potranno avere preziosi elementi di giudizio sul mondo di cui presentano una visione, come sulle ultime e concrete possibilità dell'arte cinematografica.

I due film, *La grande svolta*, sovietico, *Da qui all'eternità*, statunitense, che sono giunti ultimi nel nostro paese (volendo considerare italiana la repubblica di San Marino, dove si è proiettato quest'estate *La grande svolta*, che la censura italiana ripetutamente respinge per sostenere l'anticomunismo governativo) hanno in comune alcune particolarità formali, anche se lo spirito che li anima è profondamente diverso, come sono differenziate le situazioni sociali.

In questi due film ha valore prevalente il contenuto drammatico, un dibattito di caratteri e di atteggiamenti umani. Il dialogo prende in essi una funzione quasi preponderante. Giungo a dire che questo contenuto potrebbe venir trasferito, con il suo dialogo, sulle assi del palcoscenico, senza per questo perdere nulla del suo significato. Se eliminassimo il sonoro, il film diventerebbe del tutto incomprensibile. Il visivo è spesso un commento al sonoro, più che viceversa. E la suggestione narrativa è quindi affidata sostanzialmente agli attori (beninteso guidati e fotografati dal regista). Al drammaturgo spetta comunque la prima parola, come all'autore in teatro. E se il film statunitense deriva, com'è noto, dal romanzo di James Jones, che lo ispira e lo guida, il film sovietico ha alle sue spalle uno scenario elaborato e compiuto quanto un'opera drammatica.

In questi due film inquadratura e montaggio si limitano a un compito funzionale. Tecnicamente perfetti, talora con visioni impressionanti per il loro accento di verità storica — entrambi si accentrano su due momenti decisivi quali la battaglia di Stalingrado e la sorpresa, lo spaventoso *choc* di Pearl-Harbour — non assumono tuttavia che un compito espositivo, le loro risultanze formali non divengono tali da aggiungere o da qualificare, da con-

ferire al film quel particolare colore che ne rende inconfondibile la portata umana. Se le stesse sceneggiature fossero state affidate ad altri registi della capacità di Ermler e di Zinnemann, si può legittimamente supporre che i risultati non sarebbero sostanzialmente cambiati. Volendo quindi identificare gli autori del film, dobbiamo pensare agli autori del copione, a chi ha tracciato le situazioni, i personaggi, i caratteri, i dialoghi: quegli elementi che da tempi ormai lontani hanno costituito l'articolarsi dello spettacolo drammatico.

Si può quindi affermare che si tratta di due film medii, eccellenti per la loro qualità, ma su di un piano, diciamo, divulgativo. Il film sovietico basa la sua forza d'attrazione sull'esporre i principii d'arte militare con cui fu condotta la battaglia di Stalingrado, attraverso un conflitto d'opinione — che sembra romanzesco — tra i suoi condottieri, e l'emozione di un comandante che dopo aver applicato taluni principii strategici invece di altri, attende l'esito con animo sconvolto. E' indubbio che a questo modo sono popolarizzati e resi accessibili a chiunque gli elementi dell'arte bellica che sfuggono al profano e che molte volte perciò lo lasciano perplesso sulla condotta di una guerra. Ciò permette anche di vedere dinnanzi a sè un quadro abbastanza chiaro degli stati d'animo e della psicologia presenti negli alti comandi. Tuttavia, tutto questo non sembra essere che il derivato, l'illustrazione piacevole ed emozionante, di una relazione storica a cui dovremmo rivolgerci se intendessimo risalire alle origini, e soprattutto attingere ai migliori elementi culturali in materia. Lo stesso può dirsi per il film statunitense. Il romanzo di James Jones, anche se raggiungerà un numero assai minore di lettori, costituisce la prima copia, l'autentica. Gli adattamenti cinematografici di queste due fonti sono più deboli dell'originale, né la trasfigurazione registica è tale da conferire un nuovo, più intimo volto alle vicende. E' capitato sovente nella storia del film che da un mediocre copione sia nata un'opera d'arte: gli esempi sarebbero infiniti (da *Broken Blossom* a *Dies Irae*). Qui invece si è illustrato e divulgato con ottimi risultati opere e vicende superiori. Il mezzo cinematografico — come in molti casi — ha servito nello stesso tempo alla diffusione e ad una resa più cauta, più accessibile, giovandosi degli elementi di commozione che porge la struttura filmica in pura sede di spettacolo (vedere e sentire è ben più agevole che leggere).

Questa tendenza — espositiva, diciamo — si è fatta predominante in questo dopoguerra, soprattutto nelle due grandi nazioni che sono le protagoniste del momento storico. Corrisponde ad una fase di ancora più stretto controllo statale sulle attività private, e alla pressione che viene esercitata senza mezzi termini perché il film si faccia anch'esso portavoce della classe dirigente.

Da qui all'eternità, non mancherà di sconcertare gli spettatori europei. Questi si domandano: è possibile affermare, come si fa in questo film, che « *l'esercito americano è il migliore del mondo* », dopo averci fatto assistere

a tali orrori? Lo *choc* di Pearl-Harbour può aver compiuto, è vero, da lavacro, ma non fino a tal punto, non può aver fatto da rigeneratore. D'altra parte sembra semplicistico pensare ad un conformismo finale adottato per riscattare le audacie di tutto il resto. La realtà è forse più complessa. Lo spirito nazionale è ormai fortissimo negli Stati Uniti e soverchia qualsiasi altro sentimento. Non al punto però di non interessarsi alla realtà, di non volerla conoscere. L'accordo è raggiunto su questa base: va bene parlare di ciò che succede fra di noi, e che ci interessa appassionatamente, ma fino al punto limite in cui il nostro amor di patria non sia esposto in pericolo. E questo limite, fortunatamente, è abbastanza ampio. In nessuna nazione europea sarebbe stato permesso dare un ritratto così crudo del proprio esercito (ed è lecito supporre che tutti gli eserciti si equivalgono sotto certi riguardi, cioè nei rapporti interni di disciplina, di oppressione, di solidarietà). Si direbbe che gli statunitensi hanno una certa familiarità con la violenza. Essa non li scandalizza e non li colpisce, viene considerata evidentemente un elemento psicologicamente costitutivo del mondo (non peccaminoso e conturbante, come presso le popolazioni di educazione cattolica). Elemento che va eliminato, senza dubbio (e così il sadico capitano viene destituito dal suo generale di divisione), ma che sarebbe vano nascondere. I tedeschi sostengono disperatamente di non aver mai avuto sentore di campi di concentramento. Gli americani ammettono con la massima tranquillità di spirito che nelle loro carceri militari si possa venir bastonati a morte, e che nei loro reggimenti la disciplina sia potuta divenire a volte elemento di corruzione e di violenza sadica. Lo ammettono anche perché diviene elemento spettacolare di straordinaria potenza drammatica.

Con tutto questo, *Da qui all'eternità* è un film sinceramente patriottico, e al tempo stesso patriottico con astuzia. Lo scandalo viene gettato allo scopo di rafforzare le convinzioni: e riesce certamente nel suo intento, data la particolare psiche dello spettatore americano. Le apparenze antimilitariste mascherano con abilità la sostanza. Il meccanismo è assai simile a quello di celebrati *western*: in essi la nazione americana sembra nascere dal banditismo, ma la lotta tra bene e male è talmente bene orchestrata, che risulta, infine, un alone di gloria e di grandezza (con suoi caratteri del tutto particolari, di crudezza spietata e di rigore senza limiti, che certo non si addicono alle forme ipocrite e contorte della lotta politica in Europa).

Da qui all'eternità rientra quindi nel grande filone dei film che illustrano la storia e la natura della nazione americana. Riprende i grandi temi di Griffith e di Thomas Ince. Il clima virile di una caserma con le sue perversioni e i suoi eroismi vi si respira in modo diretto, è colto e rappresentato in forma scoperta (ma sempre guardinga). Le figure sono convincenti e lumeggiate con chiarezza, rese dagli interpreti con accettabile istrionismo, seguite da una *camera* sempre recisa nella sua esposizione, talvolta suscitatrice di particolari stati d'animo, di accenti sobriamente lirici (le scene d'a-

more del sergente, gli effetti immediati dell'incursione giapponese). Abbiamo parlato poco sopra di « accettabile istrionismo » : questo perché gli interpreti principali — che sono Montgomery Clift, Frank Sinatra, Burt Lancaster — hanno l'abilità di recitare con noncuranza, di coltivare un naturalismo di espressioni estremamente agile e libero. In realtà conoscono bene il loro mestiere. Rendono accettabile il professionismo — che, per la sua artificiosità è sempre un pugno nell'occhio, sullo schermo — riuscendo a nascondere con vera bravura le loro *ficelles* (ma occorre dire che in Montgomey Clift c'è un abuso di tristezza maniaca, che a volte appesantisce tutto l'andamento dello spettacolo, e dà un poco l'impressione di abbrutimento intellettuale).

L'insieme appare quindi un disinvolto e opportuno compromesso tra le realtà — lo stato d'animo dell'esercito all'immediata vigilia della guerra, i rapporti tra soldati, sottufficiali e ufficiali, il problema della donna e della famiglia per chi è arruolato — osservate con vivo attento acume, e le esigenze dello spettacolo, delle emozioni da trasmettere. Si chiude con un fervorino morale, la conversione dal male al bene che è tanto raccomandata come effetto educativo nell'ambito più evoluto. Dal compromesso in questione appaiono taluni assai interessanti squarci di verità.

L'impostazione de *La grande svolta*, è di tutt'altra natura, e corrisponde sia a una ben diversa situazione storica nell'interno di un popolo, sia a una psiche evoluta in altro senso. Il conflitto è duplice: all'esterno contro il nemico, all'interno tra due contrastanti concezioni strategiche. Quello esterno non è particolarmente specificato: la figura dell'ufficiale tedesco fatto prigioniero è del tutto marginale e caricaturale, ha una funzione simbolica. Quello interno è predominante: e si articola attraverso una lotta di temperamenti e di idee, un succedersi di orgasmi, fino alla disfatta finale dell'esercito tedesco. Le sedute dello stato maggiore dell'armata attestata a Stalingrado, sono i luoghi psicologici dove gli incontri e gli scontri si risolvono in decisioni. Vediamo episodi drammatici sul fronte di combattimento, e scompaiono molti tra gli eroi della difesa. Ma tutto questo non è che un corollario del pensiero strategico elaborato a tavolino, nel chiuso di una grigia stanza d'ufficio. E' il pensiero che decide le sorti della battaglia, il pensiero che getta sugli spalti le volontà umane, le infiamma e le fa vittoriose. *La svolta decisiva* è quindi fatta compiere sotto l'impulso di una nuova concezione della guerra e dell'uomo. Il comandante sovietico della difesa di Stalingrado ne fa risalire il merito alla concezione staliniana, agli ordini che Stalin gli impartisce dal suo stato maggiore e che lo guidano nei momenti più difficili.

Viene a morire la moglie del comandante in capo e protagonista del film (interpretata con arte sottile e toccante dall'attore Chukin). Stalin trova modo di comunicare con semplici, sincere parole il suo cordoglio.

L'apologetica staliniana è toccata di passaggio, con misura e con pru-

denza. Ma non manca, ed assume quel consueto tono paterno che sembra fosse allora di prammatica (si badi bene, noi non vogliamo affatto escludere l'influenza della concezione staliniana sulla condotta della battaglia di Stalingrado: una strategia fatta di paziente attesa, di meticolosa preparazione, di lente manovre aggiranti, era la più coerente con il carattere della politica staliniana; vogliamo solo porre l'accento sul carattere quasi soprannaturale e metafisico conferitole allo scopo di porle un'aureola di trascendenza). Tuttavia il momento è marginale, ed ha fortunatamente un'evidenza assai più limitata che nei film di Ciaureli, scopertamente adulatori e glorificatori. Predomina nel film un senso di profonda umanità e di illuminato razionalismo, diffuso dagli alti comandi fino alla più modesta recluta che invece di soffocare i sentimenti li purifica. Quest'umanesimo, è nuovo, schietto, convincente ma stenta ancora ad esprimersi, e soprattutto si sente ancora così incerto, indefinito, che resta allo stato d'esigenza, e qui finisce per cristallizzarsi in figure eroiche al modo convenzionale, in caratteri di scarsa attendibilità, perché scarsamente realistici e verosimili. La preoccupazione di salvare questo fragile stelo umanistico è tanta, che si adottano sentimenti da biblioteca rosa, caratteri da « vite dei santi padri », situazioni troppo facilmente delineate e prevedibili nell'intento di giungere ad una sola dimostrazione, quella dovuta. Si è toccati dalla generosità e dall'idealismo generoso dei principali personaggi: ma il sapore si fa ben presto dolciastro e stancante, perchè la maniera viene in primo piano e lascia increduli.

Il film raggiunge un grande risultato: scopre la condotta della guerra, arriva a farne comprendere il compito storico. Al di là dell'avversione istintiva e generica contro ogni guerra, che è naturalmente diffusa, riesce a spiegare le ragioni di una guerra « giusta », e ad esemplificarne la portata. L'organismo dell'esercito appare nella sua intera e organica struttura, secondo un suo schema ideale, troppo semplice ed ovvio però dinanzi alle molteplici realtà dei suoi rapporti e della sua lotta.

Ci troviamo continuamente dinanzi ad una mescolanza di autentico e di convenzionale, di idealizzato a modo dei manuali divulgativi e di ideale nel senso migliore della parola. Eppure si deve ricordare che durante la visione, il dramma della città investita dal nemico — e quale nemico — come il dramma di chi deve salvarla e sa che questo dipende principalmente dalle sue decisioni, dal suo modo d'intendere la guerra e di affrontarla, prendono l'animo dello spettatore e lo coinvolgono in profonde emozioni, illuminano la sua conoscenza. Si riscontra effettivamente, nel corso del film, un nuovo rapporto umano, una nuova etica positivamente operante al di fuori di ogni mito (anche se le tentazioni dell'ipostasi, di crearsi *idola* al di sopra di se stessi non mancano davvero). Comprendiamo che le nuove condizioni di vita dell'Unione Sovietica stanno creando nuove forme di vita e una nuova morale: alla prova del fuoco della guerra esse hanno

come un crogiolo che le tempra anche se le distruzioni e i dolori sono spaventosi.

L'arte di Ermler è semplice, diretta, chiaramente espositiva. La narrazione procede con agilità, pur approfondendo ogni momento per quello che è necessario. Non traslascia di illuminare da ogni lato il dibattito che espone, e non fa uso di facili espedienti. Le sue gamme sono soprattutto nelle possibilità espressive dell'attore, e nel potere della parola, nella costruzione dello scenario, pur disponendo di singolari facoltà figurative: perché il suo compito ideologico appare talmente delicato, che non può affidarlo alle sole immagini. La struttura drammatica risente ben più dell'esperienza ibseniana che di quella cecoviana, con ciò che ne consegue: un limpido svolgimento, caratteri esattamente delineati, fini che si raggiungono con sapiente gradazione, tutto questo a scapito della naturalezza e della spontaneità espressiva, di un'obiettività che convinca, di una poesia che superi le intenzioni riformatrici. Si sa a priori compiutamente ciò che si vuole: il dramma acquista così, nel suo procedimento, più l'aspetto di un piano ben preparato che di una realtà espressa e interpretata secondo il suo momento storico.

Vediamo nel film un evidente riflesso dello scontro che fu decisivo per le sorti del mondo: scontro non solo fra due eserciti, ma fra due concezioni della vita e del mondo, l'una forte di una tradizione e di un tragico retaggio di sete di dominio, l'altra appena nascente da una completa metamorfosi, ancora incerta e immatura nel suo agire e nel suo comportarsi, ma talmente presa da autentici motivi umani, talmente serena e disposta al sacrificio in nome del proprio paese e del proprio nuovo mondo, da superare il durissimo ostacolo dell'organismo di guerra più perfezionato e meglio congegnato. L'autentica e commovente umanità dei personaggi, fa comprendere la positività dello slancio che li unisce, pur tra tante pene e tanti errori. Al di là di alcune tentazioni oleografiche, appare una nuova coscienza che gradatamente si pone in luce. Ermler sa rendere patente e verosimile questo processo.

Le due grandi nazioni che condussero e vinsero la guerra, restarono e restano da allora sul piede di guerra al punto che non possono concedersi la libertà di esaminare schiettamente, fino in fondo, le proprie esperienze: e lo testimoniano questi due film, dove ogni indagine è sottoposta all'esigenza di rafforzare, ed eventualmente migliorare, approfondire lo spirito militare, senza mai metterne in dubbio la legittimità.

Vito Pandolfi

MISCELLANEA

TV IN GRAN BRETAGNA: POLITICA *TORY* E INTERESSI INDUSTRIALI

L'azione del Governo conservatore per la snazionalizzazione della televisione britannica e la rottura del monopolio di Stato della BBC sulla TV stabilito dal regime laburista, ha avuto la sua fase decisiva in quest'ultimo periodo, sul piano parlamentare e politico e nei rapporti tra le sfere responsabili, ufficiali ed industriali, coinvolte in un gigantesco gioco di interessi finanziari che si è sovrapposto alla questione di principio liberistica dei *Tories*. Si trattava infatti di consentire, o meno, i programmi televisivi pubblicitari.

Nello scorso ottobre la Conferenza del Partito Conservatore a Margate aveva approvato con schiacciante maggioranza una risoluzione che — stralciamo dal resoconto — « appoggia la politica del Governo, qui enunciata, intesa a consentire, con adeguati controlli, trasmissioni televisive in concorrenza con quelle della BBC, conservando queste ultime ». Nel presentare la risoluzione, il deputato governativo sir Robert Grimston aveva impostato la questione nei seguenti termini: « Il più potente mezzo di espressione di idee, e di trattenimento, deve essere o no lasciato nelle mani di un monopolio di Stato? ».

Ai primi di novembre il Governo, unanime nel sostenere la snazionalizzazione della TV, aveva esposto in un Libro Bianco la propria tesi. Premettendo che « la costituenda emittente privata dovrà avere licenza ministeriale, revocabile, per i propri programmi, e sarà diretta da un comitato di nomina governativa con obbligo di rendiconto annuale allo Stato e al parlamento », il Libro Bianco affrontava la controversa e capitale questione dei programmi pubblicitari: « La stampa accetta pubblicità commerciale — dice il documento — ma ciò non comporta interferenze nella parte giornalistica. Nei cinematografi si proiettano negli intrevalli cortometraggi pubblicitari, ma le programmazioni spettacolari non sono per questo influenzate dagli inserzionisti ».

Questa tesi non è stata considerata convincente da larghe ed autorevoli correnti di opinione. Anche nell'estrema destra del gruppo conservatore alla Camera dei Lord si è manifestata, in sede di dibattito sulla TV nella seconda metà di novembre, una accanita opposizione ai programmi finanziati da ditte industriali. « Gli interessi commerciali tenderanno a competere tra loro con programmi pubblicitari fino ad assorbire completamente il tempo delle trasmissioni, che si ridurranno ad una serie di tentativi per convincere i tele-spettatori a comprare questo o quel dentifricio » — ha detto ad esempio Lord Hailsham. « Gli esponenti del mondo dell'industria e del commercio britannico non sono tutti irresponsabili e senza scrupoli, né lo sono tutti i dirigenti della pubblicità — ha risposto a nome del Governo il Ministro delle Poste, Lord De La Warr —. Noi siamo una nazione matura, e abbiamo un'autodisciplina. Il pubblico inglese saprà scegliere, tra le varie trasmissioni televisive ». Comunque, alla fine del novembre scorso la Camera Alta ha emesso un voto favorevole al progetto di legge governa-

tivo. Va ricordato per la cronaca che l'Arcivescovo di Canterbury dott. Fisher, prendendo la parola alla Camera dei Pari in quel dibattito, ha sostenuto «l'esigenza religiosa, morale, educativa, di migliorare i programmi attuali sotto quegli aspetti, più che favorire nuove emissioni televisive».

Il Libro Bianco dichiara che «le esigenze nazionali di informazione saranno tutelate nell'atto costitutivo del nuovo ente privato di televisione, il quale, d'altra parte, avrà la stessa misura di indipendenza della BBC per quanto riguarda i programmi veri e propri. Il temperamento del controllo governativo, morale e sociale, culturale, sulle trasmissioni, e dell'iniziativa privata, soggetta allo stimolo della concorrenza, sarà — sempre secondo quel documento — la migliore garanzia della qualità dei progammi stessi, nei quali lo Stato, comunque, interferirà il meno possibile. I capitali iniziali necessari saranno anticipati dallo Stato, che sarà poi rimborsato sui proventi dei programmi pubblicitari. Le nuove emissioni, che dovrebbero iniziarsi l'estate prossima, potranno essere estese in breve tempo su scala nazionale».

Il progetto governativo è stato infine discusso a fondo ai Comuni in dicembre, dopo che la Regina, nel suo ultimo discorso della Corona, aveva sollecitato una decisione del parlamento. Ed è stato approvato, di massima, con il rigetto di una mozione laburista contraria.

Gli sviluppi della televisione in Inghilterra, ed in particolare le prospettive, ormai concrete, di emissioni con finanziamenti privati, investono altre sfere di interessi, industriali cinematografici, inserendosi nel complesso dei problemi attuali dell'industria inglese del film.

Alla Conferenza di Margate un esponente della CEA, associazione degli esercenti inglesi, D. C. Walls, ha detto: «Sono contrario alla televisione, sia essa statale o privata, quando essa si sviluppa in un dato senso, e cioè attraverso una forma di concorrenza con l'esercizio di locali di pubblico spettacolo, cinematografico, teatrale, o sportivo. Ciò può portare a chiusure a catena di tali locali». L'opposizione degli esercenti, inoltre, è diretta come quella dei noleggiatori contro quei produttori inglesi di film per la televisione che sono orientati verso una produzione destinata alle trasmissioni per ricevitori domestici, anzi che verso una produzione destinata a circuiti tele-cinematografici. Oltre a quel contrasto di interessi e legata ad esso vi è la questione, vitale per la produzione ed avanzata da sir Alexander Korda nella scorsa estate, della estensione dei benefici della nazionalità, o «quota», ai film inglesi realizzati per la televisione: ed un'altra esigenza, quella di imporre un contingente alla importazione di film americani per la TV, per ridurne la schiacciante concorrenza. A parte, naturalmente, il grave problema finanziario derivante dall'esigenza di sviluppare una produzione nazionale di film per la televisione, attualmente molto ridotta, per servire una rete nazionale che già oggi ha otto emittenti e due milioni cinquecento trentanove mila utenti.

(Dai periodici tecnici *Kinematograph Weekly* e *Daily Film Renter*, dall'Agenzia *Reuter*, e dal *Times* di Londra).

TV IN FRANCIA: SACRIFICI PER LA QUALITA'

La televisione si sviluppa in Francia attraverso gravi difficoltà finanziarie: le stesse che angustiano, si può dire, ogni settore dell'industria nazionale, non escluso quello del cinema. Sessantamila utenti, soltanto, ed un numero ristretto di sale a capienza relativamente limitata e con spettacoli eccezionali, sono servite da due emittenti, più una sperimentale. Di tale carattere anche i «relais» con reti televisive estere. L'Ufficioso *Le Film Francaise*, nel rilevare nel novembre scorso (n. 487) le difficoltà di finanziamento del piano di sviluppo della TV nazionale, lasciava intendere che si sarebbe ricorso fin anche ad un prestito nazionale.

In compenso, ed in contrasto con la televisione di quasi tutti gli altri paesi, va rilevato l'orientamento altamente positivo, dal punto di vista culturale, dei dirigenti dei programmi cinematografici della TV francese, quale appare dal piano per la stagione in corso, illustrato da Pierre Autré nello stesso *Film Francais*, n. 481, 1953. Citiamo in estratto:

«Pur rimanendo invariato rispetto alla stagione scorsa il numero di ore settimanali di emissione, una trentina circa, le trasmissioni dirette e gli spettacoli drammatici avranno uno spazio molto mag-

giore. Si avranno inoltre nuove serie di trasmissioni di cultura e di attualità cinematografiche: storia del cinema, la musica nel film, servizi sui film francesi in lavorazione, etc. Saranno ridotte invece a due la settimana le tele-trasmissioni di film: tale decisione è stata presa dalla Direzione di quei programmi in considerazione delle difficoltà che si incontrano per ottenere film di qualità. Va rilevato che la televisione francese ha trasmesso in quest'ultimo periodo film come « Giochi proibiti » di René Clément, « Los olvidados » di Luis Bunuel, « Douce » di Cl. Autant-Lara, « Quei benedetti ragazzi » di A e B. Henning-Jennsen.

TV IN GERMANIA: ALL'OVEST NIENTE DI NUOVO.

Sulla televisione in Germania ci sembra interessante citare una nota informativa e critica di Pierre Autré, apparsa nel n. 99, anno XXI, di *Cinémonde*, e dedicata alla ripresa della TV nella Repubblica Federale. Eccone un estratto:

« Il 25 dicembre 1952 la Nordwest Deutscher Rundfunk ha iniziato le prime trasmissioni televisive del dopoguerra in Germania. La maggior parte degli impianti della rilevante rete televisiva tedesca prebellica erano stati distrutti dai bombardamenti: e si è ricominciato virtualmente da zero. E' stato precisamente quell'ente radiofonico della Germania nord-occidentale il primo a riprendere l'attività (1) sul piano sperimentale, nel 1950, fissandosi sulla frequenza standard americana, italiana, svizzera, e dei Paesi Bassi. Nel Natale del 1952 ha avuto luogo la ripresa ufficiale, con l'impiego alternato delle due emittenti di Amburgo e Berlino, collegate con un « relai » herziano aereo, attraverso un tratto di zona sovietica di 150 km. Durante lo scorso anno lo sviluppo della televisione della Repubblica Federale è stato continuo, impressionante: nel settembre scorso essa era già dotata di sei emittenti collegate, e ne aveva in corso di istallazione altre quattro, coprendo così l'intero territorio federale. E' vero, però, che gran parte di quelle stazioni servono essenzialmente come punti di ritrasmissione, essendo gli studii concentrati in cinque centri, dei quali Amburgo è il principale. Sostanzialmente, il servizio televisivo è assicurato dalla Nordwest Deutscher Rundfunk, che, come gli altri enti radiofonici, è un organismo regionale autonomo, controllato dall'autorità del Länder, fino a quando non entrerà in funzione un ente radiofonico e televisivo centrale, Deutsche Rundfunk, la cui costituzione è stata già approvata dal parlamento federale di Bonn. E' prevista l'accettazione di un programma di pubblicità, cui sarà riservato ogni giorno un tempo variabile da trenta a sessanta minuti, prima dell'inizio del programma normale, e separato da esso.

« Nonostante la vastità della rete televisiva, il numero degli apparecchi ricevuti in funzione nella Germania occidentale — secondo l'ultima statistica dell'UNESCO — non arriva a settemila, mille dei quali sono concentrati a Berlino ovest. Questo sembra derivare innanzi tutto dall'insufficienza dei programmi attuali, limitati come durata a circa tre ore per sera, in media. Quanto alla qualità di tali programmi, va rilevato che oltre alle trasmissioni di varietà e agli spettacoli di rivista, vi occupano grande spazio i film tedeschi del periodo pre-bellico: essi godono il maggior favore dei telespettatori, che li preferiscono di gran lunga a quelli della nuova produzione occidentale tedesca presentati nei cinematografi.

Questa è la situazione nella Germania occidentale, dove la televisione post-bellica è ancora giovane, ma è avviata a svilupparsi con eccezionale rapidità.

Tra l'altro, si è appreso che le nuove emittenti di Neustadt e di Baden Baden, nella Germania sud-occidentale, hanno seriamente allarmato il Governo francese, considerato che quelle trasmissioni potranno essere captate in tutta l'Alsazia: tanto che è stata decisa la accelerazione dei lavori della nuova emittente di Strasburgo ».

(1) *Alcuni mesi fa si sono iniziate regolari trasmissioni televisive anche nella Repubblica Democratica.*

TV NELL'URSS: LINEAMENTI PARTICOLARI.

Riportiamo dalla stampa sovietica un complesso di dati indicativi del grado di sviluppo della televisione nell'URSS, rilevandone i lineamenti particolari:

La stazione televisiva di Mosca fu la prima in Europa a riprendere l'attività dopo la guerra, il 7 maggio 1945. Solo nel dicembre dell'anno, però, furono riprese le trasmissioni con una certa regolarità. Le emissioni si svolgevano sullo standard ufficiale sovietico pre-bellico, di 441 linee. Tale standard — superiore a quello della TV britannica che è di 405 linee — fu mantenuto fino al settembre del 1948: poi vi fu una interruzione del servizio, ripreso nel novembre dello stesso anno, con una definizione elevata a 625 linee, standard che coincide con quello italiano, e supera quello degli Stati Uniti (525 linee).

Le emittenti televisive sono a Mosca, Leningrado, Biew, Sverdlovsk, Odessa, Riga, Tallinn, Kharkov. Ma va rilevato un fatto, che non ha riscontro nei servizi televisivi di altri paesi: le zone agricole circostanti ai grandi centri sovietici sono servite con piccole stazioni così dette « ripetitrici », che ampliano il raggio d'azione di quelle principali, per cui località minori come Jaroslav o Kaluga sono servite con la stessa intensità di Mosca.

La televisione sovietica non ha adottato all'inizio schermi molto grandi (cm. 15 per 20, circa). I nuovi modelli, invece, hanno schermi di 30 cm. per 40, circa. Con il nuovo standard a 625 linee sono state inoltre adottate speciali lenti che consentono di raddoppiare l'immagine e garantiscono una buona ricezione della visione anche a persone poste di lato rispetto allo schermo, con una inclinazione dell'asse ottico a 45° rispetto al piano della lente. Seguendo il principio di consentire al maggior numero possibile di persone di seguire la trasmissione con un unico apparecchio, la televisione sovietica tende ad impiegare su scale sempre più larga grandi schermi di 1 metro per 2, usati fino a questo momento per sale di spettacolo collettivo soltanto: per queste ultime, invece, lo schermo previsto è di 3 metri per 4.

Quanto alla diffusione della televisione nell'Unione Sovietica, basti dire che solo a Mosca sono in funzione ottantamila apparecchi riceventi. Per il 1954 è prevista la produzione di trecentoventicinquemila televisori: la produzione salirà ad un milione di apparecchi nel '56, in base alle previste esigenze del mercato sovietico. La qualità di tali apparecchi è definita dai tecnici pari a quella degli apparecchi americani. Naturalmente le stazioni emittenti si sviluppano di pari passo. E così le ricerche e gli studi: esistono attualmente nell'U.R.S.S. sei cattedre di studii televisivi, nei maggiori centri di insegnamento. La televisone a colori è in fase sperimentale, ed inizierà regolarmente nel 1954-'55.

Ed infine i programmi. La città di Mosca, ad esempio, che è servita da tre stazioni, riceve in un mese: settantadue spettacoli drammatici e musicali, dieci concerti, dieci film sovietici e stranieri, venti cortometraggi culturali, dieci spettacoi per bambini.

(Notizie di stampa dell'Associazione Italia-U.R.S.S. e dell'Agenzia Tass).

HOLLYWOOD E LA TELEVISIONE

I termini concreti del rapporto tra televisione e cinema negli Stati Uniti appaiono, spogli degli elementi esteriori sensazionali, in un articolo di Jack Howard, docente della Facoltà di giornalismo della Università di California. Di questo articolo, apparso nella rivista *Quarterly*, volume VII, n. 4, riportiamo testualmente la prima parte, di carattere generale:

« La vera, decisiva lotta che l'industria cinematografica americana sta combattendo contro la televisione si svolge di fronte a due organi federali, ed è appena notata dalla massa del pubblico, distratto dal clamoroso duello tra spettacoli cinematografici a nuove dimensioni e programmi televisivi. La ripresa degli incassi del cinema, dovuta a film di carattere sensazionale, e solo un successo tattico, di portata irrilevante in confronto a quello strategico per cui Hollywood si sta battendo. Dalle vertenze in corso, le maggiori case cinematografiche potrebbero uscire perdendo il loro primato nell'industria dello spettacolo e adattandosi a vederlo acquisito dalla televisione: oppure potrebbe essere la televisione a vedersi preclusa per sempre la possibilità di svilupparsi indipendentemente, e a trovarsi costretta a servire come mezzo di speculazione dei maggiori produttori e distributori hollywoodiani.

Dall'estate del 1952 è pendente alla Corte Federale di Los Angeles un procedimento, in forza della legge anti-trust, contro dodici grandi produttori e distributori cinematografici, inteso a costrin-

gerli a porre i loro film a disposizione della televisione. Un procedimento legale lungo e oltremodo complesso, irto di difficoltà, poiché incide acutamente nel punto dei rapporti tra l'industria cinematografica e quella televisiva. Una sentenza avversa agli industriali hollywoodiani farebbe precipitare la posizione, di non dare film di prima qualità alla televisione, che essi hanno tenuto rigidamente dal 1948. Per la TV, naturalmente, sarebbe un succulento boccone.

L'altra azione, iniziata nell'anno 1952, si svolge presso la Commissione Federale delle Comunicazioni, a Washington, ed è condotta dall'industria cinematografica, la quale ha chiesto la concessione di sei canali esclusivi a frequenza ultrapotente per stabilire una rete nazionale di sale di spettacoli cine-televisivi. La sentenza, che sarà di portata storica per la televisione ed i cinema americani, deciderà dell'indipendenza della TV rispetto a Hollywood.

Pur con il rischio di una definizione semplicistica, si potrebbe dire — considerando la fusione già avvenuta, ed approvata dalla FCC, dell'American Broadcasting Co. e della United Paramount Theatres Inc. — che i più potenti industriali di Hollywood hanno fatto propria la nota massima: se non puoi battere l'avversario, unisciti a lui.

Però, l'associazione non è precisamente il piano di rapporti con la televisione desiderato da Holllywood, la quale tende, al contrario, a inserire la TV nella scala degli interessi economici creati dal cinema americano.

Le rispettive posizioni sono ormai chiare. I grandi industriali di Hollywood pretendono, per dare i film alla televisione, che essa paghi esattamente il costo di produzione dei film stessi: il che, data l'entità degli introiti che derivano attualmente alla televisione dalla pubblicità, è impossibile. La televisione, dal canto suo, pretende da Hollywood film di alto livello qualitativo, eppur sempre senza pagare un dollaro di più. Sia il cinema che la TV, d'altra parte, hanno argomenti con i quali premono minacciosamente sull'avversario. I maggiori produttori cinematografici affermano che un giorno potranno essere in grado di lanciare da un capo all'altro del paese una rete di sale di spettacoli tele-cinematografici: mentre la televisione tende ad attrezzarsi per produrre film in proprio, magari di qualità inferiore, ma certo a minor costo. La TV, inoltre, ha la propria arma segreta, una vera atomica, costituita dalla Phonevision, un sistema per cui l'utente può scegliere e ricevere con il proprio televisore domestico, pagando un supplemento, il programma cinematografico che preferisce. La politica da seguire nei riguardi della Phonevision è un'altra delle questioni allo studio della Commissione Federale delle Comunicazioni.

Vediamo ora le condizioni in cui versano, rispettivamente, i due contendenti (1). La concorrenza della televisione ha indubbiamente inciso nella frequenza del pubblico nei cinematografi: migliaia di sale chiuse lo provano. Né va dimenticato che è stata la TV, con i suoi centomila dollari per diritti di ripresa televisiva, a rendere possibile l'ultima cerimonia della consegna dei Premi dell'Accademia: i produttori di Hollywood non avrebbero patito tale umiliazione, se avessero avuto in funzione tale catena di sale di spettacoli cine-televisivi. Anche la televisione ha i suoi problemi, comunque. Gli spettacoli costano sempre di più, e la riduzione forzata di tali costi rende i programmi sempre meno attraenti, anche e soprattutto per i finanziatori di quelli pubblicitarii. Sebbene sia ricorsa a varie soluzioni economiche — la ritrasmissione di spettacoli previo un apporto finanziario, la riduzione delle ore di emissione, etc. — la televisione ha avuto lo scorso anno più pubblicità della radio, nei propri programmi. Però, è chiaro che l'utile attuale di quella pubblicità non consente alla televisione di accostarsi ai prezzi del noleggio hollywoodiano, né di sviluppare in pieno le proprie possibilità, superando il mediocre livello attuale.

A differenza della stampa, che fa pagare la pubblicità sia all'inserzionista che al lettore, compensando l'aumento dei costi editoriali con l'aumento del prezzo della copia o degli abbonamenti; e a differenza dei cinematografi, che aumentano i prezzi dei biglietti, e possono ricorrere fin'anche alla vendita dei gelati in sala, la radio e la televisione debbono contare essenzialmènte su ciò che paga l'inserzionista, per i comunicati o i programmi pub-

(1) *All'inizio di quest'inverno vi erano negli Stati Uuniti* 25.690.000 *televisori in funzione, il che vuol dire un aumento di* 4.456.000 *rispetto allo scorso anno.*

blicitari. Ciò non solo costa alla televisione l'indipendenza ma tiene i suoi programmi su un basso livello qualitativo e ne riduce le possibilità spettacolari, a parte le rare eccezioni in cui una ditta è disposta a fare lanciare i propri saponi con un grande spettacolo, magari d'arte. Senza contare che mentre questo per la televisione è un'eccezione, rappresenta invece la normalità per la stampa, dove lo inserzionista è padrone solo dello spazio che ha comprato, e non del resto del periodico.

Il problema, quindi, per la televizione americana, è di trovarsi altri introiti, che la liberino dalla pressione delle ditte commerciali e le consentano di migliorare i propri progammi. L'alternativa sembra questa: consentire circuiti di sale telecinematografiche, oppure sviluppare la Phonevision, puntando anche qui sugli spettacoli cinematografici. Ma, considerando il settore di interessi che verrebbe in ambedue i casi ad esser coinvolto, sarà la televisione o il cinema a trarne il maggior vantaggio ».

(*a cura di Paolo Jacchia*)

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Autorizzazione Tribunale di Roma N. 2689 del 24-4-52

INTERGRAF - Roma - Via dei Salumi, 30 e - Giugno 1954